Доброхотов А.Л., Калинкин А.Т.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ. КУРС ЛЕКЦИЙ.

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ

Прежде всего надо признать, что время учебников культурологии еще не пришло. Несмотря на то, что они в изобилии представлены на книжных прилавках и нередко являются весьма яркими работами, назвать их сводом устоявшихся дисциплинарных знаний пока нельзя. Это вполне естественно: культурология как наука и как учебный курс пока еще находится в процессе становления. Ниже будет представлена долгая и богатая история развития знаний о культуре, но – при всем том – в системе наук и в образовании дисциплина «культурология» пока только ищет свое место. Парадоксальным образом, именно поэтому учебники культурологии нужны в самых разнообразных версиях, чтобы в процессе проб и ошибок выявлять удачные решения. У культурологии есть основные признаки гуманитарной науки: она строит на основе систематизированных фактов объясняющие модели, допускает оценку их эффективности, использует рациональную аргументацию. Но у нее практически нет фундамента общепризнанных аксиом, методов и достижений (в той мере, в какой ими располагают, скажем, социолог или лингвист). Мы вправе надеяться на то, что со временем такой фундамент появится, и многообразие дидактических подходов, учебников и пособий – одно из условий успеха.

Однако, есть добродетели, которых не стоит ожидать от гуманитарных наук вообще и культурологии в частности. Мудрые умы предлагают нам не путать точность науки и ее строгость. Свои критерии строгости у гуманитарных наук есть, но точность иногда может лишить их собственной предметности: ведь они имеют дело с принципиально неточной, зыбкой и динамичной реальностью, и схватить таковую могут лишь адекватными ей способами. Простой пример: естественный язык неточен, но потому он ближе к реальности и сильнее всех других

искусственных специализированных языков. И к этому же – исторический материал для размышлений: греческая философия в пору своего высшего расцвета имела полную возможность создать свой специальный язык с устойчивым терминологическим аппаратом, но почему-то избегала этого, предпочитая приблизительность обыденного языка. Средневековая схоластика избрала противоположный путь, но, кажется, проиграла «соревнование». Пожалуй, надо смириться с тем, что познавая культуру, мы вынуждены иногда жертвовать концептуальной стройностью ради возможности ухватить живую действительность. Еще одним важным уроком, который студент может получить от «неточной» культурологии является простая, но нелегко дающаяся истина: гуманитарные науки – это многообразие точек зрения. Именно в этом их сила, и в таком качестве надо эти науки изучать. Унификация гуманитарного знания делает его бесплодным, поливариантность – напротив – позволяет осваивать неоднозначную реальность человеческого мира. Так, хорошо организованная сеть множества дорог позволяет лучше освоить городское пространство, чем одна магистраль (хотя – что и говорить – магистраль лучше, чем бездорожье).

К изучению культурологии стоит подойти как к изучению иностранных языков. Никогда не было и не будет (хочется верить) единого языка человечества. Поэтому надо знать свой и учить чужие. Культурология – это искусство творческого перевода. История культуры подобна изучению конкретных языков, на которых говорили или говорят сегодня люди. Теория культуры подобна лингвистике, которая изучает устройство самого языка как способности. Польза культурологической науки в том, что она помогает нам услышать сообщение там, где раньше слышался шум.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ВОЗНИКНОВЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАУК О КУЛЬТУРЕ

ЛЕКЦИЯ 1. ПРЕДЫСТОРИЯ

Теория культуры появляется в европейской науке лишь в XVIII в. Еще позже формируется культурология как самостоятельная дисциплина: это происходит в XX в. Но, несмотря на относительную молодость культурологической мысли, можно говорить о ее достаточно содержательной предыстории. В мышлении древних цивилизаций тема культуры присутствует в «связанном» виде: она включена в в религиозный культ, в мифологию, в исторические и географические описания, в практику образования и т. п. Культура не становится предметом исследования хотя бы потому, что не существует как отдельно воспринимаемый объект. К такому восприятию привела лишь долгая история культурных кризисов, научившая видеть в культуре не естественную среду социальной жизни, а продукт творческих усилий, имеющий ограниченную временем и обстоятельствами ценность. Попробуем взглянуть на эти косвенные формы понимания культуры[1].

Древние мифы (и их фольклорные родственники — сказки), как правило, затрагивают два сюжета, имеющие отношение к нашей теме. Это: а) рассказ о творении мира и б) приключения дерзкого изобретателя разных хитростей и приспособлений (названного в научном мифоведении культурным героем). Древняя космогония разных народов дает множество вариантов просхождения мира, среди которых можно найти и весьма причудливые, но нам особенно интересен мотив творческого усилия, которое может осуществлятся богом (богами), человеком или даже животным. Этот извод космогонии отличается от версий, по которым мир рождается биологической силой (как дитя божественной пары родителей, или как птенец из яйца, или как часть разъятого тела прародителя и т. п.). В тех мифах, где мир порождается целенаправленным усилием бога-творца (как, например, в египетской и вавилонской мифологии, в индуизме, в иудаизме), уже присутствует в скрытой форме тема культуры: творец придает хаотическому материалу форму и смысл, зачастую опосредуя свою волю такими инструментами, как слово и число, устраивает мир как сложно организованную систему с уровнями разного достоинства и предназначения (таковы, например, древние модели мира как

[1]Здесь и далее авторы уделяют преимущественное внимание средиземноморско-европейской культурной истории. Это обусловлено не европоцентризмом, а большей иллюстративностью и доступностью для понимания той традиции, к которой принадлежат наши читатели.

«мирового древа», «мировой горы» или античный образ «космоса»). В мифоведении такой тип творца называют демиургом[2], и действительно перед нами образ мастера, который творит мир как добротную вещь или как произведение искусства.
Во многих мифах наследниками творения оказываются люди. Человек может бережно хранить порядок, установленный богами, но может и вносить в него нечто новое. Такой ролью в мифах обычно наделяется «культурный герой». Он устанавливает правила общественной жизни, мастерит или добывает (порой хитрыми уловками) инструменты, огонь, полезные злаки, изобретает приемы ремесла, охоты, искусства. Иногда он даже помогает богам в благоустройстве природного мира. Любопытно, что чаще всего древние мифы изображают культурного героя как пройдоху и жулика, который похищает то, что ему не принадлежит (ученые назвали такой мифологический тип «трикстером»). Видимо, седая древность приписывала творческие силы только богам и побаивалась наделять ими недостойный человеческий род. Культурному герою не свойственна роль племенного вождя, который защищает установленный порядок, или жреца (жречество в большей степени хранит дары богов, чем изобретает новое). Он скорее оживляет и разнообразит мир своими проделками и уловками. При этом отнюдь не все его выдумки служат людям на благо, часто это плоды его озорства или дерзости (в таких случаях в мифе нередко появляются отрицательные двойники культурного героя, как бы пародирующие его полезные дела). Лишь со временем культурный герой уподобляется богам и становится изобретателем (как Гермес), мастером (как Гефест) или героем (как Прометей). Важная роль культурного героя — борьба с темными хаотическими силами, будь то природная стихия, чудовище или злодей. Стоит заметить, что культурный герой может быть прямым потомком богов, их родственником или сотрудником, но он остается человеком при всех своих подвигах и даже волшебных способностях. Лишь сравнительно поздний слой мифов говорит об обожествлении героя, его принятии в сообщество богов. Мы видим, что древняя мысль уже включает в свою картину мира акты сознательного творчества, акцентирует внимание на переходе от хаоса к порядку, на необходимости

---

[2]Греч. «демиургос» значит «мастер», «ремесленник».

героических усилий для поддержания такого порядка и осознает неоднозначную роль человека в мировом устройстве, способного стать и на сторону хаоса, и на сторону порядка.

Вместе с появлением в лоне древнего Средиземноморья греческой полисной демократии — общества радикально нового типа — возникает и новый образ культуры. Дело в том, что, в отличие от других древних цивилизаций, где хранителями культурных ценностей было сословие жрецов, античная (греко-римская) цивилизация, основанная на принципе гражданской свободы, утверждает свою культуру как общинную собственность и ценность, за которую отвечают все граждане. Естественно, в этих условиях появляется необходимость в массовом образовании, вырастает роль культуры как пространства коммуникации, ощущается и потребность в рациональном осознании (в рефлексии) законов культуры. Само понятие культуры формируется в довольно узкой предметной области: стремление обобщить культурные явления возникает только в связи с образованием. Этому служат греческое понятие «пайдейя» и латинское «гуманитас», общий смысл которых — воспитание и образование, делающее из природного человека достойного гражданина. Однако, смысловая нагрузка этих понятий приблизилась к современному понятию «культура»: словом «пайдейя» обозначали весь тот комплекс ценностей и традиций, который делал человека (независимо от его этнического и социального происхождения) сознательным носителем эллинской культуры. Было в ходу также понятие «мусейа», которое обозначало область духовных достижений образованного человека, его причастность к Музам и их дарам. Но потребности в обобщенном описании этой области мы не встречаем.

И все же можно говорить если не о теории культуры, то о своего рода «чувстве культуры», которое было весьма развитым в античности. Эпические поэмы Гомера и Гесиода — «священное писание» Античности — проникнуты благоговейным восхищением способностью богов и людей превратить хаос в благоустроенный и прекрасный космос. Воспевание труда, изобретательности, любовное описание строений, оружия и утвари, гордость эллинским мастерством и разумом — все это говорит о том, что универсум идеальных и материальных артефактов

воспринимается греками как целостная и прекрасная система. По образу Паламеда — персонажа мифов и эпоса — мы видим, каким почтением окружен этот изобретатель алфавита, цифр, монет, календаря, мер веса и длины, игры в кости и шашки. По образу Одиссея — главного гомеровского культурного героя (и соперника Паламеда) — мы можем судить о том, как рядом с прославлением воинских подвигов появляется восхищение изворотливым гибким разумом и способностью сохранять с его помощью человеческое достоинство в самых невероятных ситуациях. У Гесиода можно увидеть своего рода динамику культуры. В поэме «Теогония» дана генеалогия богов, изображающая поэтапный переход эволюционного типа от хаоса к космосу, которым разумно правят олимпийцы. В эпической поэме Гесиода «Труды и дни» мы встречаем описание культурных эпох, связанных с пятью последовательными поколениями людей, сотворенных богами. Гесиод изображает нелинейный процесс: золотое, серебряное и медное поколения сменяются в направлении вырождения; четвертое — героическое — поколение лучше прежних, но губит себя войной, пятое — железное — несет с собой окончательную и безраздельную власть бесправия и злодейства. Заметим, что, с одной стороны, судьба каждого поколения предопределена материалом, из которого его создает Зевс, но, с другой, эпоха формируется способом труда, совестью и справедливостью; люди сами творят свой мир.

С гесиодовским драматизмом переживает человеческий дар творчества и Софокл[3]. Софокл изумляется тому, что «сильнее человека нет в природе ничего», но уверен, что он, «если нет в нем правды вечной, на погибель обречен». Заметим, что воспевая разумность человека, Софокл употребляет слова «механэ» (хитрость, уловка, приспособление) и «технэ» (умение, искусство, ремесло) — слова, в которых звучит эхо будущего триумфа европейской техники. Современность унаследовала созидательный пафос античности, но предостережения Софокла как-то забылись. Для античного же сознания, особенно греческого, в завоеваниях культуры всегда было что-то сомнительное и рискованное. Недаром Прометей, безусловный герой для Нового времени, для Античности (для Гесиода, Эсхила), — все же соперник

---

[3] Антигона (332—375). Перевод Д. С. Мережковского.

олимпийцев (титан), дерзкий нарушитель мирового порядка, заслуживающий возмездия.

Осознавая «дерзость» культуры, древние признают и ее необходимость людям в той мере, в какой они отделены от мира животных. Оба этих мотива — восхищение созидательными способностями человека и опасение утратить связь с природой — постоянно сопровождают античную мысль. Интересом к пестрому быту, нравам и культуре разных народов пронизаны рассказы (логосы) первых греческих историков: логографов и Геродота. Поздние историки более критичны и разборчивы в выборе предмета своих рассказов, но у них зато появляется ощущение культурной значимости истории. Так, Фукидид воспроизводит речь Перикла (II, 34—46), в которой дано то, что мы бы сейчас назвали характеристикой культурного типа афинского государства. Греки были склонны понимать историческое время как циклический, повторяющийся процесс, но именно поэтому Фукидид видит смысл в труде историка, который извлекает из событий их поучительный и воспитательный смысл (своего рода культурный опыт). У Ксенофонта мы встречаем попытку понять и оценить чужую культуру как образец: его «Киропедия» (или «О воспитании Кира») — своеобразный дидактический роман, где персидская культура изображена в утопических тонах. Позднее римский историк Тацит в труде «Германия» Тацита также даст не только этнографический очерк быта и нравов германцев, но и оценит их образ жизни как естественное царство свободы и морали, контрастирующее с римским обществом, развращенным и изнеженным культурой и богатством.

Первым отчетливо выраженным актом рефлексии о культуре были учения ранних греческих софистов, которые противопоставили мир человеческих творений и отношений миру природы. Ключевое для софистики различение свободно установленного закона (nomos) и природной необходимости (physis) впервые допустило несоизмеримость космоса и человека. Этим не только была намечена будущая граница гуманитарного и естественнонаучного знания, но и указана специфика культуры как особого типа реальности.

Ко времени духовного расцвета Афин на рубеже V—IV вв. до н. э. сложился устойчивый дискурс о культуре, который можно назвать типичным для античной

ментальности. Последовательность полезных изобретений и открытий во времени становится одной из форм осмысления культуры. У Демокрита эта тема становится картиной культурной эволюции[4].

Такую же картину, но с более настойчивыми сетованиями по поводу утраченной гармонии с природой, нарисует в I в. до н. э. римский последователь Эпикура Тит Лукреций Кар[5].

Новый поворот темы мы встречаем у Платона. В диалоге «Протагор» заглавный персонаж рассказывает миф о даре Прометея, в котором культура предстает более дифференцированным пространством, чем в традиционных рассказах о прогрессе. Корнем культуры оказывается ошибка Эпиметея, который, распределяя способности между смертными существами, забыл про людей и оставил их беззащитными. Исправляя ошибку брата, Прометей крадет искусство Гефеста и Афины вместе с огнем[6]. Поскольку человечество осталось без социальности, культура науки (Афины) и техники (Гефеста) оказалась беспомощной. Тогда Зевс посылает Гермеса ввести среди людей стыд и правду так, чтобы все были к ним причастны[7]. Таким образом, культура внутри себя разделена на сферы «техники» и «ценностей», говоря современным языком, и эти сферы не следуют друг из друга с естественной необходимостью. Платон указывает на источник возможных конфликтов внутри культуры и предостерегает от однозначного понимания прогресса.

Поздняя Античность парадоксально сочетает расцвет специализации и детализации культуры с относительно слабым интересом к теоретическим изысканиям в сфере самосознания культуры. Эллинистическая культура, с ее релятивизмом, субъективизмом, энциклопедизмом, тягой к организации академических сообществ и в то же время к сближению с миром повседневности, музейным отношением к наследию, интересом к традиции, опытом массовой культиндустрии, диффузией и диалогом с инокультурными мирами, должна была бы заняться рефлексией. Но вместо этого мы встречаемся с повторением классических схем. В целом, культурология не нашла почвы в Античности из-за фундаментальной установки на

---

[4]Лурье, 558.
[5]Ст. 1448—1455. Пер. Ф. Петровского.
[6]321 c — e. Пер. В.С. Соловьева.
[7]322 c-d.

толкование природы как единственной и всеохватывающей реальности: субъективный аспект культурного творчества рассматривался как то, что надо подчинить объективно верному «подражанию» (мимесису) природным образцам (как бы при этом ни понималась природа). Античность, как уже отмечалось, знала понятия, близкие к нашей «культуре»: таковы греческая «пайдейа», «мусейа» и римская «гуманитас». Но эти понятия, по сути дела, означали совокупность общепринятых ценностей, передаваемых образованием. Достаточно было общего учения о природе и бытии, чтобы понять их смысл. К тому же древние не видели здесь специфического предмета науки: «мусическое» отличает свободного и образованного грека от варвара, но само оно не наука, и в нем нет особых законов его собственного бытия.

Средние века практически не меняют эту установку. Дело в том, что система средневекового образования в целом была заимствована из Античности. Духовный аспект культуры оказался почти без остатка инкорпорированным религиозным культом. Религиозное же отношение средневековых теистических конфессий (христианства, ислама, иудаизма) к культуре было парадоксальным соединением утилитарного приятия и субстанциального размежевания. Культура стала чем-то «внешним», соблазн и опасность которого никогда не забывались. К XIII в. формируются сложные символические системы (то, что сейчас иногда называют «тексты»), в которых мы находим латентные представления о культуре как целостности: готическая архитектура, университет, монастырь как система, сообщество алхимиков, мир паломничества, новые монашеские ордены, тексты и легенды артуровского цикла, куртуазная литература, «Комедия» Данте и др. Эти «тексты» могут быть прочитаны как образ многоуровневого, сложного мира перекликающихся символов: так виделась культура зрелому Средневековью, но — будучи видимой и понимаемой — она не проговаривалась как «теория».

Культурологический дискурс появляется и на закате арабо-мусульманского средневековья — в XIV в. Ибн Хальдун (1332—1406) во «Введении» («Мукаддима») к своей «Большой истории» провозглашает необходимость новой науки об обществе, которая раскрыла бы законы его существования и развития. Две

главных закономерности, с его точки зрения, — это «способ добывания жизненных средств» (то есть хозяйство в широком смысле слова) и природная среда. Ибн Хальдун решительно отверг мусульманских перипатетиков с их платоно-аристотелевским учением об обществе и утопическую традицию (выдающимся образцом которой, между прочим, была «Повесть о Хайе ибн Якзане» мыслителя XII в. Ибн Туфайля, где конструировалась духовная робинзонада человека, попавшего на необитаемый остров и создавшего своего рода виртуальную культуру «из ничего»). Ибн Хальдун предложил создать эмпирическую науку, своего рода комплекс из политэкономии и социологии, которая объясняла бы историю, культуру, обычаи того или иного народа[8].

Как ни странно, в эпоху Возрождения время культурологии также не пришло. Казалось бы, в это время культура выделилась из культа и достигла высокой степени автономии. Возродился античный антропоцентризм. Практически утвердило себя представление о культурном плюрализме. Тем не менее по-прежнему теория культуры остается невозможной и неуместной. Может быть, это связано с тем, что появился такой самодостаточный предмет для размышлений, как «природа»: в однородном измерении природы можно было разместить весь универсум явлений так же, как размещался он греками в измерении «разума». Культура и в этом случае лишь имитирует природу, и значит, изучать надо не копию, а оригинал.

Не стал веком рождения культурологии и XVII век с его превознесением универсального разума, по отношению к которому мир культурных реалий был лишь случайным разнообразием, легко редуцируемым к первичным рациональным (собственно, математическим и естественнонаучным) моделям. Но той латентной теорией культуры, о которой пока идет речь, век достаточно богат. В каком-то смысле XVII век сделал шаг назад в интересующем нас процессе вызревания культурологии: новорожденная парадигма экспериментально-математического естествознания одним из своих устоев имела идеал разума как «чистой доски», на

[8]Мы, конечно, не можем отождествить эту науку с культурологией. Есть даже мнение, что «созданная Ибн Халдуном наука никак не совпадает ни с каким “аналогом”, который мы могли бы обнаружить в западной мысли, — по той простой причине, что такие аналоги отсутствуют». В ст.: Смирнов А. В. Ибн Халдун и его новая наука / Историко-философский ежегодник 2007. М., 2008, сс. 185—186.

которой можно писать, руководствуясь врожденными свойствами самого разума и опытом. Традиция и символическая среда культуры представлялись в этом случае источником заблуждений, предрассудков и социальной манипуляции. «Очищение разума» предполагало и очищение от груза культурного наследия. Но — с другой стороны — самосознание эпохи, уверенной в том, что она созидает новый мир по законам разума, требовало, чтобы построение культуры шло со знанием дела: методично и рационально. Поэтому знание механизмов функционирования культуры было весьма востребовано. Показательна в этом отношении философия Ф. Бэкона (1561—1626), мыслителя, весьма близкого к живой еще гуманистической традиции, и в то же время основателя новоевропейского эмпиризма. По его плану «великого восстановления наук», в частности по детально продуманной классификации наук, видно, что мыслитель конструирует новый тип цивилизации, основанной на союзе науки, техники и промышленности и жестко управляемой интеллектуальной элитой. Это один из первых макетов технократической культуры, который в известной мере был реализован историей западного общества.
Культурологический характер имеет и знаменитое учение Бэкона об «идолах» (idola), направленное на очищение наших знаний от заблуждений. По Бэкону, существует четыре вредоносных идола:

1. Врожденные «идолы рода» (tribus) — в основном это наши органы чувств с их субъективностью и неправильное употребление их данных.
2. «Идолы пещеры» (specus) — это особенности нашего психофизического склада и груз непродуманного опыта.
3. «Идолы рынка, или площади» (fori) — это фикции, порожденные коммуникацией, особенно словами.
4. «Идолы театра» (theatri) — иллюзии, порожденные слепым доверием к авторитетам.

Мы можем убедиться, как легко прочитывается этот концепт с точки зрения анализа культурных форм. Если идолы-1 порождены природой человека, то остальные суть культурные оболочки человеческого мира: идолы-2 — это культура повседневности и душевных реакций, идолы-3 — семиотика социальной культуры, идолы-4 —

аксиология, идеология и медийная культура. Применение метода Бэкона можно расширить до аналитики всего универсума культуры Так и вскоре и произошло: уже в XVIII в. критика познания переросла в британской традиции (и превратилась в устойчивый мотив) в критику догм и фикций культуры.
Показателен и так называемый «спор о древних и новых», разгоревшийся в конце XVII в. во Франции и в разных формах проявлявшийся в первых десятилетиях XVIII в. Возможно, именно с этой дискуссии можно начинать отсчет возраста культурологии. Формально спор шел о сравнительных достоинствах древней и новой литературы, но по сути дело было в размежевании складывающейся культуры Модернитета и предшествующей традиции. Основные партии, именуемые по той эпохе, которую они защищали, кристаллизовались после того, как в 1687 г. на заседании Французской Академии Шарль Перро (1628—1703) продекламировал свою поэму «Век Людовика Великого». В ней он утверждал, что прогресс искусства, науки и техники под мудрым попечением королевской власти демонстрирует превосходство современности над древностью. Перро продолжил развитие своей позиции в серии диалогов «Параллели между древними и новыми авторами» (1688—1697). Разгорелась интенсивная дискуссия; в ней участвовали лучшие умы Франции, творцы и организаторы ее культурных триумфов. К партии «новых» присоединился брат Шарля — Клод Перро, Фонтенель (1657—1757) и Удар де ла Мот (1672—1731). Партию «древних» возглавил Буало (1636—1711); так или иначе его поддержали Расин (1639—1699), Лафонтен (1621—1695), позже Лабрюйер (1645—1696) и Фенелон (1651—1715). Партия «древних» выдвигает программу опоры на Античность как вечный ресурс моральных и эстетических образцов. Партия «новых» противопоставила культу Античности задачу воплощения духа современности. С этим сопрягалось предпочтение пользы идеалу, идея прогресса, антимифологизм и ориентация на ценности естественных наук, борьба с остатками язычества в благочестии, преклонение перед «народностью», несколько сервильное уважение духа государственности. «Древние» видят в культуре абсолютные истины, некое идеальное первоначало, которое пытаются пережить и выразить творцы, опираясь на выработанные каноны и сознавая при этом невозможность прямого

овладения истиной; обусловлен и присущий им культ формы; с этим связаны и такие социальные ценности «древних», как ответственность элиты, моральная независимость, гражданский долг, критицизм. «Древние» не принимают готовности «новых» оправдать положение дел «духом времени» и задачами текущего момента. Если «новые» склонны были считать мир идей относительным, исторически обусловленным продуктом своего времени, который служит определенным интересам (то есть трансформировать идеи в идеологию), то для «древних» идеи были скорее платоновским вечным бытием, задающим времени норму. За это различение идеально-нормативного и жизненно-эмпирического они и боролись с оппонентами. Можно сказать, что «новые», объясняя культуру, чертят историческую горизонталь, а «древние» — смысловую, ценностную вертикаль. Во всяком случае, мы можем зафиксировать родившееся в этом споре новое понимание культуры как универсума смыслов, которые проявляются во всех формах человеческой деятельности и объединены сквозной взаимосвязью.

ЛЕКЦИЯ 2. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ XVIII ВЕКА

В XVIII в. в Европе активизируются процессы, которые привели к формированию науки о культуре. Нам важно понять, почему кристаллизация культурологии происходит именно в это время. К середине века очевиден кризис научной парадигмы Нового времени. Механика, математика и астрономия перестают поставлять универсальные формулы для описания природы. Обозначаются контуры новых наук: биология, химия, психология, языкознание, история, этнография, антропология, археология, политология — эти и другие научные направления изучают теперь то, что раньше считалось областью случайного или даже вовсе внеразумного. Тем самым оказывается возможным рациональное (по форме) знание о предметах, по крайней мере не вполне рациональных. Отсюда потребность в рассмотрении того типа реальности, который не совпадает ни с природой, ни с субъективной разумной волей. С этим и связана рефлексия о «цивилизации» и «культуре» как ближайшем проявлении этой

реальности, которую можно было бы назвать объективно-разумной, бессознательно-разумной или даже бессубъектно-разумной. Открытие «культуры» и расширение сферы рационального делает ненужной прежнюю унитарную модель разума, создающего свою иерархию, что позволяет в результате расположить разнородные ценности на одной плоскости. Появление — пусть вчерне — новых научных дисциплин позволило потеснить детерминизм и обострить внимание к бессознательно-целесообразным аспектам реальности. Жизнь — история — язык — искусство — «животный магнетизм» — «духовидение»… Все это требовало категории цели, но далеко не всегда нуждалось в рационально-целеполагающем субъекте, идеал которого выработал XVIII век в противостоянии Ренессансу. Чувственно-аффективный субъект, вписанный в среду, лучше соответствовал новой картине целого. У науки в этот период ослабевает страсть к унификации мира как своего рода сверхавтомата, к описанию его на языке дедукции и сквозной причинности. Астрономия осваивает идею множественности миров, физика вспоминает античный атомизм. Появляется вкус к энциклопедической классификации и таксономии пестрых феноменов действительности: метод выведения законов несколько потеснен методом описания фактов; партикулярное и индивидуальное уже не так подавлены универсальным.

Синхронно появился неведомый ранее европейскому сознанию принцип историзма, и скоро будет сформулирована его предельная ценность — прогресс. Борьба в концепциях историков «случайности» и «провидения» как движущих сил истории показывает востребованность новой объяснительной модели развития цивилизации, в которой непрерывность развития заменит как эсхатологическую прерывность (модель, принятая Средневековьем), так и эстетическое безразличие ко времени (модель Античности). Рождение историзма во многом обессмыслило старый идеал природы. Процесс становления перестал быть несовершенным полуфабрикатом по отношению к вечному бытию. Природа сама становится частью универсума, в котором происходит историческое становление. Но самое главное — становление предполагает свою первичность по отношению к любому ставшему, и это открывает горизонты интуиции культуры. Ведь полиморфизм культуры в ее историческом

измерении означает, что единичное и особенное явление самоценно в своей конкретности как символическое выражение абсолюта, что универсум плюралистичен, что каждый момент исторического неповторим и заслуживает памяти и запечатления.

XVIII веком был открыт естественный плюрализм культур: географическая экспансия Европы, колониализм, миссионерство, археологические раскопки, — все это обнаружило не «варварские», как полагали ранее, но именно альтернативные культуры. В соединении с руссоистскими разочарованиями это приводит к отрицанию однонаправленного развития цивилизации. Предметом интереса становится инокультурное: появляются «готические» и «восточные» мотивы в литературе и живописи; понемногу восстанавливается уважение к мифу. Не только экзотика, но и классика становится в очередной раз предметом рефлексии. Но теперь она уже несколько теряет свой статус абсолютной точки отсчета и само собой разумеющегося достояния Европы «по праву рождения»: после Винкельмана «благородная простота» Античности воспринимается как несколько дистанцированный в истории укор европейской «испорченности». Впрочем, синхронный расцвет этнографии и археологии, позволивший буквально увидеть исторический образ Античности благодаря раскопкам в Геркулануме и Помпеях, привносит и в античную тему момент экзотики.

Проявляется интерес к национальной самобытности, к фольклору. Пока это происходит в таких спокойных формах, как плодотворный интерес к «особенному», не растворившемуся во «всеобщем», что обогащает плюральное представление о культуре. Но Гёте уже видит в этой тенденции некую угрозу и развивает (в полемике со штюрмерством и ранним романтизмом) контрамотив: рассуждения о «мировой литературе» и «мировой культуре». Такая форма конфликта универсального и партикулярного только подчеркивает, что однородная десакрализованная среда культуры уже сформировалась как некая общая оболочка.

В XVIII в. появляется сентименталистско-демократический принцип равенства людей в их природе, прежде всего в чувственности, каковая порождает равнодостойные уважения переживания. Отсюда стремление скорее понять «иного»,

чем оценить его с точки зрения готовой шкалы ценностей. Приоритет задачи понимания и эмпатического сопереживания перед репрессивной нормой (каковой, между прочим, является и художественный стиль) повышает интерес к индивидуальному, своеобычному и даже паранормальному.

Меняется характер европейского гуманизма: индивидуалистический гуманизм XVIII в., идеалы гражданского общества, борьба за права личности, права «естества» требуют не универсальной нормы (защищенной авторитетом власти), но автономии лица с его «малым» культурным миром или автономии сравнительно небольшой группы со своими ценностями и основаниями для солидарности (нуклеарная семья, салон, клуб, кафе, кружок, масонская ложа). Просвещенческий педагогизм, в свою очередь, развивает этот мотив как требование бережного отношения к своеобразной личности воспитуемого.

Критикуется репрессивный характер традиционных моральных норм. Либертинаж борется с «противоестественностью» этики. Возникает стремление защитить права всего «ненормативного» на свою долю в существовании. Штюрмерская литература понемногу поэтизирует насилие и темные аффекты. В свете этого понятен сдвиг умственного интереса эпохи от этики к эстетике с ее неповторимыми формообразованиями в качестве предмета понимания и сосредоточенные размышления над феноменом игры, в которой веку иногда видится тайна культуры.

Формируется интерес к бессознательному и стихийному. Обнаруживается, что эти феномены и процессы вполне могут иметь свою поддающуюся изучению форму. «Месмеризм» может лечить, поэзия может осваивать «сумеречные» состояния души, оккультизм — налаживать коммуникации с иными мирами... Такие взаимно полярные формы, как мятеж и традиция, могут равно опираться на воплощаемый ими «бессубъектный» смысл.

Возникают заметные сдвиги в стилевых формах искусства, в его топике, в диспозиции и статусе жанров. Так, интимизируются классицизм и барокко; формируется психологический роман и «роман воспитания»; закрепляется эпистолярный жанр; беллетризуются дневники и путевые заметки; обозначается «виртуальная» архитектура (Пиранези, Леду); в литературу приходит «культурный

эксперимент» (Свифт, Дефо, Вольтер); реабилитируются «чудак» (Стерн), «мечтатель» (Руссо), «авантюрист»; искусство учится ценить красоту детства, прелесть примитива, поэзию руин, преимущества приватности, лирику повседневности — то есть всего того, что находится на периферии властно утверждающей себя всеобщности нормы. В конце концов признается «равночестность» музыки другим высоким жанрам. Вообще для века довольно характерна доминанта литературы и музыки, которые если и не оттесняют другие виды искусства, то меняют их изнутри.

Появляется своего рода культурный утопизм. Спектр его тем — от программы просвещенного абсолютизма (со свойственной ему стратегией руководства культурой) и мечтаний об эстетическом «золотом веке» до садово-парковых «единений с природой» и странствий культурных «пилигримов». Стоит заметить, что утопия — верный признак десакрализации мира и перенесения идеала в «здешний» мир.

Естественно, в этой атмосфере сгущаются релятивизм и скептицизм — постоянные спутники перезрелого гуманизма. Но они же по-своему логично пытаются «обезвредить» претензии догматизма их сведением к культурной обусловленности. Кант называет скептицизм «эвтаназией чистого разума», но надо признать, что скептицизм XVIII в. не отказывал разуму в праве обосновать несостоятельность догматизма, для чего иногда требовалось именно «культурное» разоблачение.

Налицо быстрое становление европейской интернациональной интеллигенции, соединяющей огромное влияние на общественное сознание с весьма удобным отсутствием прямой ответственности за свои идеи и проекты. Активно формируется медиа-культура. В этом контексте появляется профессиональная художественная критика.

К концу столетия французская политическая и английская промышленная революции демонстрируют фантастическую способность активного автономного субъекта творить собственные «миры» вместо того, чтобы встраиваться в мир, данный от века.

Сводя все эти симптомы в целое, мы обнаруживаем сдвиг настроения, чем-то напоминающий коперниковскую эпоху расставания с геоцентризмом: уходит уверенность в существовании неподвижного центра, воплощенного нашими идеалами и ценностями; приходит ощущение разомкнутого многополярного универсума, в котором каждый субъект может постулировать свой мир и вступить в диалог с другими мирами. Параллельно этому возникает и попытка теоретического обоснования такого мировоззрения. От Вико и Гердера до Гегеля и Шеллинга простирается путь европейской мысли к «философии культуры». Мы увидим, что пограничным и ключевым текстом стала «Критика способности суждения» Канта, в которой впервые была описана телеологическая (по существу, культурная) реальность, не сводимая к природе и свободе. Особо следует отметить роль йенского романтизма, который дал, пожалуй, наиболее живучую модель понимания мира как мифопоэтического культурного универсума, воспроизводившуюся другими культурами и эпохами. К началу XIX в. мы видим оформление того, что когда-то Вико назвал «новой наукой», в качестве нового типа рационального знания о культуре.

Итальянский философ ***Джамбаттиста Вико*** (1668—1744) по праву считается одним из основоположников культурологии. В своей главной работе «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) он выдвигает учение о циклическом развитии мировой истории, причем принципиально рассматривает историю как общий процесс единого человечества, протекающий по одним и тем же законам, предписанным «провидением» (что было, по сути, псевдонимом причинности, подчиняющей себе отдельные стремления и борьбу людей за свои частные интересы). Каждый цикл состоит из трех эпох:

1. Век богов: детство эпохи, бескрайняя свобода, безгосударственность, власть жрецов.
2. Век героев: юность эпохи, появление аристократического государства, доминируют сила и воинственность.
3. Век людей: зрелость эпохи, формирование демократической республики или монархии, ограниченной представительством; сила уступает место праву и

гражданскому равенству, торговля объединяет человечество в одно целое, развивается промышленность и техника, процветают науки и искусства.
В отличие от Иоахима Флорского, также изобразившего троичную схему культурного роста, Вико не считает историю исполнением некой телеологии. Во-первых, цикл может и не состояться по тем или иным причинам; во-вторых, круговращение истории бесконечно: история движется через накопление противоречий и взрывы конфликтов к итоговому кризису, после которого все начинается сначала. Особое внимание Вико уделяет проблемам собственности (и их оформлению в праве). Они и являются мотором истории. Собственность века богов представляет «отец семейства», который, стремясь подчинить себе «домашних», опирается на слуг и дарует им земельную собственность, порождая тем самым век героев. В героическую эпоху отеческая власть становится властью земельной аристократии, подчиняющей себе народ. Эпоха людей преодолевает имущественное неравенство за счет развития ремесел и торговли и правового порядка, но порождает переход от гражданской свободы к своекорыстию и анархии. При всем том в учении Вико нет фатализма: Вико уверен, что воля и творчество человека не скованы предопределением, люди творят свое время, а не наоборот; о детерминации он говорит лишь применительно к большому историческому времени.
Вико хорошо осознавал новизну своего учения и создал для него философский фундамент. Он активно критикует Декарта за то, что тот свой рационалистический метод, подходящий лишь для естественных наук, стремился сделать универсальным. Для Вико нет единого типа рациональности: мир природы и мир истории устроены по-разному и должны познаваться различными методами. Как это ни парадоксально, Вико считает естественнонаучные знания лишь правдоподобными, а исторические — достоверными (при определенных условиях). Дело в том, что, согласно Вико, знать можно только то, что сам сделал: истинное (verum) и сделанное (factum) взаимозаменимы. Бог творит мир и тем самым его познает; люди творят лишь в меру своих сил, но то, что делают, они вполне знают в рамках этой меры. Поскольку история творится людьми, то она и познаваться должна не как природа, а как область деяний человека. Для культурологического подхода принцип «verum =

factum» весьма конструктивен, поскольку он задает важный принцип понимания: для наук о культуре понять — значит создать модель целенаправленного действия. Возможно, между Сократом и Кантом не было больше других мыслителей, кроме Вико, которые подсказывали бы такие далеко идущие выводы из тождества созданного и познанного.
Несмотря на то что эмпирическая база Вико как историка была весьма ограничена (в основном это история Древнего Рима или поэмы Гомера), он формулирует такие принципы культурно-исторического исследования, которые станут устоями сегодняшнего историзма: опора на источники; исследование взаимодействия всех сторон культуры; внимательное отношение к мифам, обрядам, ритуалам, материальной культуре; интерес к языку как историческому источнику и фактору культуры; учет конкретно-исторического своеобычного характера институтов каждой эпохи, взаимное использование науками результатов их работы. Вико не был прочитан в свое время европейским Просвещением: для научной общественности его открыл лишь в XIX в. французский историк Мишле. Но ретроспективно мы видим, что формирование культурологического подхода к истории произошло именно в его «Новой науке».

Статус особой ветви знания придает культурологии ***Просвещение***, провозгласившее своей задачей распространение идеалов науки, свободы и прогресса. Попробуем прояснить эту неслучайную связь, поскольку она будет сказываться и на дальнейшей истории культурологии. Принципиальна установка Просвещения на разум как высший авторитет в решении моральных, политических и практических задач. Императив разума необходимым образом связан с ответственностью его носителей — просвещенных граждан. Поскольку разум, освобожденный от предрассудков, является единственным источником знания, ключевой целью становится очищение разума. Здесь мы узнаем мотив, звучащий с самого начала Нового времени, с эпохи религиозных войн XVI в. и становления научного естествознания в XVII в.: овладение сознанием и наведение на его территории порядка — это вовсе не дело кружка праздных философов, это прямая обязанность ответственной части общества (то есть в конечном счете власти). В

XVIII в. оказалось, что реализовать эту программу можно благодаря союзу просвещенного абсолютизма с образованной общественностью. (Их отношения не заладились, и дело кончилось революцией, но проект оказался жизнеспособным, хотя сейчас, в свете исторической памяти, мы не склонны оценивать его с однозначным энтузиазмом.) Очищение разума требует знания о том, как устроена машина культуры — источник знаний умений, добродетелей, но также и главный генератор предрассудков. «Просвещенческая» составляющая останется постоянным элементом в истории наук о культуре, поэтому для нашего обзора истории культурологических учений его внутренняя структура может служить одной из «матриц» объяснения тех процессов, которые нас интересуют.

Британия XVII—XVIII вв., осваивая открывшиеся возможности Нового времени, безусловно, лидировала в политическом и экономическом отношении, задавая образцы подражания более инертному и сложному миру континента. Теоретическое осознание культуры было подчинено этой практической динамике. Главными культурологическими темами ***английского Просвещения*** становятся эстетика, мораль и история. Доминирует в британской традиции стремление окончательно избавится от средневековых универсалий и основать новую культуру на фундаменте здравого смысла и эмпиризма. Основная задача понимается как поиск корней всех идеалов и норм в «естественных чувствах». Показательна здесь эстетическая мысль, которая весьма основательно повлияла на континентальную культуру.

Идеи Э. Э. К. Шефтсбери (1671—1713) собранные в двухтомнике «Характеристики людей, обычаев, мнений и времен» (1714), репрезентируют первую версию понимания культуры в сформировавшемся английском Просвещении. По Шефтсбери, мир устроен Богом как гармоничная система связи частей и целого. Поэтому человеку дан для счастливой жизни надежный компас — способность стремиться к общему благу, что в конечном счете доставляет и благо личное. Шефтсбери выдвигает учение о «моральном чувстве», оказавшееся впоследствии одной из доминант британской мысли Просвещения. Моральное чувство не только побуждает выполнить долг, но и доставляет наслаждение от созерцания

добродетели, что, в свою очередь, является источником красоты, а значит — искусства. Такое направление мысли позволило сформировать последователям Шефтсбери (Хатчесону, Юму и др.) целую программу пересмотра оснований культуры и выведения всех ее свойств и способностей из изначально доброго естества индивидуума, раскрывающегося в конкретном опыте.

Критиком этого оптимизма стал Б. Мандевиль (1670—1733), в своей аллегорической сатире «Басня о пчелах» (1717) смоделировавший человеческое общество как «улей», в котором властвуют эгоизм, обман, корысть, а за ними следуют все мыслимые пороки. Все заявленные людьми благие цели Мандевиль систематически разоблачает как лукавство или самообман. Однако именно эту морально дурную природу человечества Мандевиль считает реальным двигателем социальности и культуры. Более того, именно здесь скрыт источник цивилизационного прогресса. Логика Мандевиля проста: отдельный порок заставляет общество как систему уравновешивать его действие противодействием, что и стимулирует культуру в целом. (Так, если есть кражи, то есть и работа для слесаря, делающего замки, и т. д.) Он называет зло «животворящей силой» общественного порядка, да и самого добра, тогда как добра опасается из-за его расслабляющего и усыпляющего эффекта. При всех этих парадоксах Мандевиль понимает, что превратить пороки в добродетели может только разумная политическая власть, к назиданию которой и обращена его сатира.

Британские мыслители все же предпочли менее парадоксальную версию культурной динамики и подхватили идеи Шефтсбери. Ф. Хатчесон (1694—1746 или 1747) углубляет учение Шефтсбери о моральном чувстве и решительно отказывается искать его истоки во врожденных идеях, разумном эгоизме или божественных установлениях. Моральное чувство, по Хатчесону, есть непосредственная инстинктивная реакция на факт и вытекающая из этого оценка. Как таковое оно не нуждается ни в рациональных, ни в мистических, ни в прагматических основаниях. (Однако избежать проблемы обоснования Хатчесон все же не в состоянии, и это побуждает его склониться к мягкой форме теологической версии.) Итоговый труд Хатчесона «Система моральной философии» (1755) расширяет эту интуицию до

эстетических, психологических и политических сфер. Мир внутренних чувств оказывается безусловным фундаментом всей культуры. Этот путь понимания культуры как самодостаточного человеческого мира уводит от многих тупиков экстернализма, от выведения ценностей из внешних человеку данностей, но ставит вопрос о критериях различения моральной воли и произвола, который в рамках этого воззрения решить не удается.

Классикой британской версии Просвещения стали концепции Д. Юма (1711—1776), завершившего логическое развитие эмпиризма, и А. Смита (1723—1790), создателя политэкономии Модернитета. В «Трактате о человеческой природе» (1739—1740) Юм, во многом следуя за Хатчесоном, осуществляет гораздо более радикальный демонтаж рационализма, оставляя во власти человека лишь способность ассоциировать внешние данные, создавая случайные, но практически устойчивые связи. Знание при этом приобретает статус веры, мораль — статус «диспетчера» аффектов, свобода — иллюзии, порожденной незнанием. Однако в эстетике (которую тогда называли «учением о вкусе» и «критикой») этот радикализм заметно смягчается, и в этом есть определенная логика. В старой культуре просветителям виделась система безжизненных догматических конструкций. За ними маячил призрак фанатизма, которому в свое время был принесены слишком большие жертвы. Пафос британского Просвещения в том, чтобы вернуть культуру к живой естественной конкретности, укоренить ее в «природе человека». Эстетическая сфера идеально отвечала этому замыслу: в ней непосредственно чувственное, эмоциональное соединяется с формальным и общезначимым. Поэтому просветители так много сил прилагают к разгадке феноменов прекрасного и возвышенного. Юм и идущий по его пути Смит считают, что человеку свойственна «симпатия»: способность сопереживать и сострадать. Эта способность выводит людей из замкнутости в себе и даже может делать из них альтруистов. Поэтому и человеческое общество созидается не долгом, не законом и не утилитарным договором, а естественным тяготением людей друг к другу. Симпатия может также соединять прекрасное и полезное: та целесообразность, которую можно в этом

усмотреть — своего рода переживание смысла, — дает нам приятные чувства, которые и составляют эффект искусства.

Как ни странно, историческая мысль несколько отставала от моралистики и эстетики Просвещения. Но все же мы можем констатировать рождение в это время новой исторической науки, ориентированной на критику источников и исследование национальной истории. Движение от беллетризованного, назидательного повествования к причинно-следственному моделированию эпохи, от истории героев к истории народов, институтов и культуры не в последнюю очередь было связано с пересмотром и адаптацией опыта античных историков. Чрезвычайно показателен в этом отношении труд Э. Гиббона (1737—1794) «История упадка и разрушения Римской империи» (1776—1788). Рим — образцовое воплощение политической свободы, гражданской добродетели и могучей культуры — становится парадигмой для объяснения всех других «казусов» национальной истории. Классическое, понятое как типическое, позволяет строит объясняющие и прогнозирующие модели. Особо подчеркнутая Гиббоном концепция вредоносности христианства для античной культуры попадает в резонанс с антиклерикальными устремлениями эпохи. Тема усталости культуры и грозящего варварства, пронизывающая книгу Гиббона, также оказалась востребованной новоевропейским историческим сознанием, что не так уж парадоксально, поскольку открытие культуры как предмета научной мысли требует, чтобы эту предметность разместили не в заоблачном мире вечных ценностей, а в посюстороннем мире с его ритмами расцвета и упадка.

Во ***французском Просвещении*** канон культурологической мысли был задан Шарлем Луи Монтескье (1689—1755). Уже в «Размышлениях о причинах величия и падения римлян» (1734) он выявляет замысел теории исторического процесса, а его путешествие по Европе в 1728—1731 гг. можно рассматривать как своего рода «полевое исследование» обычаев, климата, нравов и политического устройства разных стран. В книге «О Духе законов» (1748), имевшей феноменальный успех, он в живой литературной форме, свободно странствуя по временам и пространствам, развивает свое знаменитое учение о «географическом детерминизме». Анализируя главную для него проблему — обусловленность политического устройства, названную им «духом законов», — Монтескье выводит своего рода формулу суммы отношений законов страны к ее климату, географическим условиям, нравам, обычаям, вере, благосостоянию и численности населения, экономической деятельности и т. п. Монтескье одним из первых пытается понять общество как систему со структурно связанными элементами. Существенно, что одним из определяющих элементов он считал «страсти» — эмоциональные доминанты, которые обеспечивают обществу стабильность. В республике это добродетель, в монархии — честь, в деспотии — страх. Ослабление этих руководящих страстей ведет к гибели политической системы. Но основным источником детерминации он считал географическую среду, главными элементами которой были климат, почва и рельеф. Климат и почва определяют душевный склад народа, а рельеф влияет на размеры территории. Экономическая составляющая также преломлена у Монтескье через призму географии: характер почвы — плодородный или неплодородный — формирует виды экономической активности и влияет на уровень богатства нации. Сама идея причинной связи природной среды, общества и культуры оказалась весьма креативной, несмотря на всю ее наивность и «натяжки», особенно если вспомнить, что в то время преобладали две старинные объяснительные модели: религиозная телеология и героический волюнтаризм.

Вольтер (1694—1778), в отличие Монтескье, полагавшего, что исторически детерминированные культуры имеют естественные пределы прогресса, считал, что «нравы и дух» народов могут изменяться быстро и радикально. Вольтер был

убежден, что политическая и духовная культура могут прогрессировать в любых географических условиях. Одним из первых историков Просвещения он рассматривает эволюцию культуры как процесс, обусловленный собственными внутренними законами, а не вечными «параметрами» среды и неизменной морали. В ряде исторических сочинений — особенно в «Опыте о нравах и духе народов» (1769) с его методологическим введением, названным новым для того времени словосочетанием «Философия истории», — Вольтер выдвигает свое новаторское понимание культурно-исторического процесса. С одной стороны, он указывает на необходимость очистки истории от мифов и беллетристики, формулирует задачу создания для нее эмпирической базы из фактов. С другой, под лозунгом «пирронизма в истории», предлагает и сами факты проверять при помощи критики письменных источников и материальных артефактов, чтобы избежать того, что мы сегодня назвали бы «идеологизированием». Вольтер весьма существенно пересматривает саму предметность исторического исследования.

Историк должен изучать жизнь народов, а не властителей и героев; понимать духовный облик нации он должен, учитывая всю культуру народа как целое, изучая науку, философию, искусство, право, быт и т. д. в их взаимном влиянии. Религия для Вольтера — лишь одна (и не слишком им чтимая) из частей культуры. Для понимания хода событий важно изучение экономической и материальной культуры человечества, причем всего человечества как единого мирового сообщества. Вольтер постулирует задачу преодоления европоцентризма и создания всемирной истории. В его собственных исторических трудах мы встречаем очерки арабской, индийской, американской, китайской культур, которые для него уже не просто экзотический фон, а равноправный с Европой субъект истории, столь же способный двигаться по пути исторического прогресса.

Вместо внешней детерминации культуры — будь то природа или божественное провидение — Вольтер предлагает рассматривать внутренние причинно-следственные связи. При этом как движущую силу истории он рассматривает человеческие «мнения»: то, что мы назвали бы ментальностью. Так же, как и Вико, он считает, что историю делают люди, а не безличный фатум. Подчеркнем, что

вольтеровские «мнения» — это не абстрактные идеи и не те аффективные силы, «страсти» и «интересы», на которые обращали внимание историки прошлого. По сути, речь у Вольтера идет о комплексном содержании общественного сознания, которое возникает в результате внедрения в массы достижений отдельных индивидов, умеющих влиять на народное сознание средствами убеждения. Отсюда уверенность Вольтера в моральном долге просветительской элиты перед народом и ее ответственности перед историей. Вольтеру и его последователям виделся плодотворный союз мудрецов-просветителей и носителей власти, который очистит коллективное сознание от «ложных мнений». «Ложные мнения» не могут конкурировать с истиной и потому прибегают к насилию, в чем и состоит главная драма мировой истории. Вольтер не придерживался «теории заговора» и не считал, что «ложные мнения» — продукт злого и корыстного умысла. Однако главным источником деструктивных «ложных мнений» он считал религию, а точнее церковь как исторический институт, ответственный за ложное толкование истин веры. Пессимистично оценивая наличные результаты истории, Вольтер все же уповает на то, что «царство разума» — это нормальное состояние человечества, к которому культура движется без предопределения, но с необходимостью, подобной законами природы.

Противоположным полюсом просветительского понимания культуры становится учение Ж.-Ж. Руссо (1712—1778). В знаменитых «Рассуждениях о науках и искусствах» (1750) Руссо впервые высказал свою главную интуицию: развитие цивилизации[9] не только не способствует «очищению нравов», но и наносит добродетели непоправимый вред, вытесняя естественную доброту, гармонию с природой и простоту. Променяв «естественное состояние» на «общественное», человек утратил близость к природе, отгородился от нее социальными институтами, промышленностью, науками и искусствами, попав тем самым под власть порока. В работе «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (1755) Руссо главным источником зла признает частную собственность, которая

---

[9]Именно этот термин используют французские мыслители, в отличие от немецких просветителей, выбравших термин «культура». Считается, что впервые слово «цивилизация» в современном смысле введено французским экономистом В. Р. Мирабо в книге «Друг людей» (1756).

лишает человечество невинности, порождает разрушительные страсти и неравенство. Однако, поскольку вернуться к первозданному состоянию уже нельзя, человечество должно нейтрализовать яд цивилизации добродетелями гражданского общества, в котором собственность превращает людей в ответственных граждан правового государства. Такое общество возникает в результате общественного социального договора, когда люди уступают часть своих суверенных прав государству в обмен на охрану свободы и справедливости. Таков акт «общей» воли. Это не то же самое, что воля «большинства», которая может оказаться произволом. Руссоистская версия теории общественного договора содержит в себе не только политический смысл, но и концепцию культуры: несмотря на свой культ «сердца» и непосредственности, Руссо сохраняет в культуре нормативный элемент, то разумно-«общее», что делает народ сувереном и предохраняет культуру от произвола суммы неразумий. В романе «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Руссо дополняет общественный идеал эмоционально-психологическим: защититься от цивилизации может человек, обладающий любящей и тяготеющей к природе «чувствительной» душой. Такую душу можно воспитать, развивая добрые природные задатки («врожденную нравственность»), которыми одинаково одарены все люди, — свое педагогическое учение Руссо изложил в романе «Эмиль» (1762). В приложении к роману («Исповедание веры савойского викария») Руссо также предлагает извлечь из глубин души «религию сердца», не нуждающуюся в искусственной догматике и формальном попечении церкви, — «гражданскую» религию, интегрирующую людей на основе таких естественных ценностей, как вера в бессмертие души и конечное торжества добра. В «Исповеди» (1782—1789) Руссо применяет свои учения к истории собственной души с таким радикализмом и откровенностью, которых со времен бл. Августина не знала европейская традиция. Идеи Руссо стали своего рода контрпросветительской программой: критика урбанизма и холодной рациональности, культ природы, искренности, непосредственности, утверждение права на непохожесть и своеобычность, — все это вошло в фонд альтернативных ценностей культуры Нового времени, каковой надолго стал постоянным источником аргументов для культур-критики. Протест

Руссо против цивилизации и его идеал «естественного человека» имели невероятный успех и стали фактором, напрямую влияющим на общественную историю.
Д. Дидро (1713—1784) придает «культурологическому дискурсу» новые аспекты (хотя нужно учесть некоторую «отложенность» его влияния: ряд важных произведений Дидро не вышел при жизни). Эстетической теме, которая всегда была важной для Просвещения, Дидро сообщает дополнительный смысл: анализ искусства становится для него методом интерпретации культуры в целом. В своей теории сценического искусства он предлагает — в рамках нового жанра «мещанской драмы» — перейти к воспитанию публики через театральный анализ культурно-социальных конфликтов в семьях «третьего сословия» и созданию «драмы положений» (предполагающей, по сути, прояснение структуры объективных ситуаций), в отличие от классической «драмы характеров». В «Парадоксе об актере» Дидро описывает метод своего рода культурной эмпатии, предполагающий аналитическую дистанцию между изображаемым аффективным состоянием и личностью самого актера. В диалогах «Племянник Рамо» и «Жак-фаталист и его хозяин» Дидро переносит свою теорию «драмы положений» на драму идей: в диалогах блистательно вскрывается диалектическая подвижность идейно-культурных позиций и их связь с личностью носителя идей. (Нелишним будет отметить, что Гегель использовал метод Дидро в некоторых своих гештальтах.) Обзоры парижских Салонов Дидро, публиковавшиеся в рукописной газете с 1759 по 1781 г., также стали поворотным моментом в просвещенческой эстетике: здесь Дидро выступает не только как один из основоположников жанра художественной критики, но и как культуролог, устанавливающий соответствия между разнородными феноменами культуры. Проповедуя в своей эстетике верность природе, Дидро вносит в эту просветительскую аксиому весьма существенную коррекцию: поскольку задача художника — показать красоту добродетели, которая сама по себе встречается более чем редко, то искусству необходимо выявлять и изображать «чудесное», то есть редкое, но возможное и желательное. Как прозаик и драматург Дидро и в самом деле показывает, что самое «чудесное» это —

нерастворенность человека в природе, его непокорность среде. Собственно, это уже альтернативная Просвещению программа культуры.
Особо надо сказать о Дидро как основателе, авторе и редакторе (совместно с Д'Аламбером) 35-томной «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел» (1751—1780). Сам проект стал культурным феноменом. Это не только программный документ эпохи Просвещения, но и универсальная модель культуры, как она видится лучшим умам Франции. Благодаря выдающемуся мастерству издателей «Энциклопедия» убедительно изобразила мир культуры как поступательное взаимодействие наук, искусств, техники и политической практики. При этом она сама стала интеллектуальным клубом, дискуссионным пространством и социальным институтом, посредничающим между носителями власти и культурной элитой. Неудивительно, что наша Екатерина Великая предложила издателям перенести проект в Россию, правильно оценив перспективы этой эффективной «культурной фабрики» (которая, кроме всего прочего, принесла доход от продажи в 7,5 мл ливров).
В целом, преобладающая модель просвещенческого понимания культуры — это учение о непрерывном прогрессе человечества, опирающегося на всестороннее развитие разума. В наиболее зрелых формах мы находим ее у А. Р. Тюрго (1727—1781) и Ж. А. Н. Кондорсе (1743—1794). Тюрго в «Рассуждении о всемирной истории» (1750—1751) подчеркивает особую роль разделения труда в прогрессе цивилизации, ставшего возможным при переходе от собирательства и охоты к земледелию, которое обеспечило «прибавочный продукт», достаточный для занятия «механическими искусствами» (то есть ремеслами) и умственной работой, что и обусловило быстрый подъем культуры. Тюрго напрямую связывает «механические искусства, торговлю, гражданскую жизнь» с интеллектуальной культурой и образованностью, утверждая, что они является своего рода порождающей силой цивилизации. В то же время он избегает установления между ними прямой зависимости, на примере Средневековья показывая, что между накоплением изобретений и расцветом «наук и нравов» существует временная дистанция, которая нужна для того, чтобы извлечь из «механических искусств» при помощи опытов и

размышления физическое и философское знание. Выдвигая идею линейного прогресса, он рисует эту линию прерывистой, признавая возможность остановок, кризисов и революций. Важнейшим условием прогресса Тюрго считает сохранение свободы экономической деятельности. В написанной для «Энциклопедии» статье «Существование» он (по-видимому, впервые) прочертил три стадии общественного развитии — религиозную, спекулятивную, научную. Эта схема впоследствии, благодаря Сен-Симону и Конту, станет очень влиятельным культурологическим концептом.

Кондорсе в работе «Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума» (1794) дает резюме просветительской традиции понимания культуры как прогресса. Он выделяет в истории человечества десять эпох, считая современность девятой переходной эпохой, готовящей десятую —«царство разума», — которая решит основные задачи истории: «уничтожение неравенства между нациями», «прогресс равенства классами» и «совершенствование человека». Кондорсе провидчески оговаривается, что три главных неравенства — богатства, наследства и образования — должны уменьшаться, но не должны уничтожаться, поскольку по своей природе они естественны. Искореняя их окончательно, люди могут породить более страшное противоестественное неравенство. В результате разумной деятельности по минимизации неравенства должно появиться, по Кондорсе, «взаимополезное сотрудничество», которое прекратит соперничество и войны. Это, в свою очередь, откроет путь к физическому и моральному усовершенствованию человека.

ЛЕКЦИЯ 3. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ ГЕРМАНИИ XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Немецкое Просвещение некоторое время находилось в фарватере английского и французского, но его более поздний расцвет стал также и фактором силы: и задачи, и их решение были зрелым плодом духовного развития новой Европы. К тому же Германия этого времени была раздробленным и сложно устроенным политическим телом с двумя основными конфессиями, немногими

центрами национальной «гравитации», слабой экономикой, весьма разными взглядами и настроениями бесчисленных властителей. Но культурный капитал и историческое самосознание были более чем значительны. Это обусловило интенсивнейшую духовную жизнь тогдашней Германии. Как и в России, Просвещение в Германии едва ли не главным центром имело волю государя и собранных вокруг него «экспертов». Такой влиятельной и хорошо интегрированной интеллигенции, как во Франции, в немецких землях не существовало. Однако преодоление этих трудностей превратило со временем Германию в авангард теоретической мысли, направленной на решение самых острых духовных коллизий позднего Просвещения. Неудивительно, что и окончательное формирование теории культуры как ветви гуманитарной мысли произошло в Германии во 2-й пол. XVIII в. (Теорию культуры в данном случае правильнее называть не культурологией, что было бы анахронизмом, а культурфилософией[10].)

С выходом в свет труда И. И. Винкельмана (1717—1768) «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755) начинается новый этап культурной рефлексии, который был не только выбором «немецкого пути» Просвещения, но и общеевропейским поворотом. У Винкельмана за хрестоматийной формулой «благородной простоты и спокойного величия» греческого искусства скрывается нетривиальная теоретическая основа. Мы можем усмотреть здесь латентную полемику с принятыми в XVIII в. оценками. Классическим каноном по-прежнему в это время считалось римское искусство в его не столь уж многочисленных и в основном эллинистических образцах, хотя об этом уже шла полемика, и расцвет этнографии и археологии, позволивший шаг за шагом приблизиться к исторической плоти Греции и Рима, подталкивал к переоценке ценностей. Винкельман не просто предлагает переориентироваться на греческий канон, но и встраивает его в культурное целое. Греческое искусство становится пластической эмблемой ценностей своей цивилизации: демократии, гуманизма, разума, меры, одухотворенной телесности… Вернемся к формуле «благородной простоты и спокойного величия». Принцип простоты в винкельмановском контексте

[10]Автор термина «культурфилософия» — немецкий романтик А. Мюллер.

— это вызов поэтике барокко. Предикат благородства — протест против сентиментального мещанского демократизма с его культом добрых нравов «третьего сословия». Принцип величия — спор с приземленным натурализмом Просвещения. Предикат спокойствия — коррекция категории «возвышенного», которая зачастую в эстетике Просвещения (а позже штюрмерства) трактовалась как катастрофический революционный слом устоев. В дальнейшем критическая немецкая мысль двинется по всем этим четырем направлениям. Сама Античность для Винкельмана становится каноном, задающим ритм и смысл истории. Вслед за Вазари и Вико (с идеями которого он был знаком) Винкельман пытается выстроить периодизацию культурных эпох, но его схема уже несколько сложнее, чем биоморфная модель предшественников (детство, зрелость, упадок). Винкельман выделяет следующие четыре эпохи:

1. Древнейшая (или архаическая): от начала до Фидия.
2. Высокая: Фидий и его время.
3. Изящная (или «элегантная»): Пракситель, Лисипп, Апеллес.
4. Подражательная: греко-римская.

Этот ритм он усматривает и в искусстве итальянского Возрождения: 1) до Рафаэля; 2) Рафаэль; 3) Корреджо; 4) братья Карраччи. В дальнейшем историческая культурология обнаружит, что применимость этой схемы выходит далеко за рамки истории искусства: скорее можно говорить об универсальной модели смены культурных периодов. Возможно, что Винкельман был первым, кто ввел понятие «стиль» в смысле характеристики художественной эпохи. Еще решительнее можно утверждать, что он впервые говорит о произведении искусства на новом языке: вместо прямолинейного описания предмета и оценочных эпитетов мы встречаем попытку реконструировать его «внутреннюю форму», осуществить своеобразный перевод с языка художественной техники на язык поэтики.

У Винкельмана мы уже встречаем такие средства интерпретации искусства, которые можно использовать в гораздо более широком плане: как метод описания культуры и ее типов. Еще дальше по этому пути пошел Г. Э. Лессинг (1729—1781).

Размежевание «древних» и «новых», о котором шла речь выше, до некоторой

степени может пригодиться при сравнении Винкельмана и Лессинга. Неоклассицизм первого противостоит новаторству второго. Лессинг пытается ограничить власть античного канона, для чего создает свою теорию различения пространственных и временных искусств. В «Лаокооне» (1766) он проводит границу между литературой и зрительными искусствами, показывая, что мир пластической красоты не в состоянии выразить подвижную реальность мира человеческой воли, действия, истории. Это может сделать «поэзия» (то есть совокупность вербальных искусств), которая в состоянии передать временную последовательность, имеет возможность разбивать свое повествование на части и фрагменты и не прикована так жестко к «идеалу красоты». На примере знаменитой скульптурной группы Лессинг показывает, что верность этому идеалу заставила скульпторов ослабить изображение страдания. Литература же в состоянии выражать эстетику страдания и даже безобразия. Такое расширение эстетического спектра было весьма значимым для самооправдания культуры Нового времени. Лессинг утверждает мысль, которая сейчас нам не кажется такой революционной, каковой она была на самом деле: литература не создает картинки при помощи слов, она является не ослабленной версией изобразительного искусства, а другим художественным миром, который более значим для современности с ее динамикой. Таким же историческим оправданием для театра была «Гамбургская драматургия» (1767—1769); с нее, в частности, начинается немецкий культ Шекспира, важный для самосознания эпохи. В этой работе Лессинг также прочертил границу между старой и новой эстетикой, говоря о неаристотелевском понимании «всеобщего характера»: современности важно изобразить не столько тип с его усредненными характеристиками, сколько воплощенную идею, которая не исключает неповторимой индивидуальности. Наконец, большую роль в воспитании сознания культурно-религиозной толерантности сыграла драма «Натан Мудрый» (1779): тема «диалога культур» звучит здесь — без экзотики и скрытого европоцентристского высокомерия — как предупреждение и напоминание Просвещению о его миссии.

И. Г. Гердер (1744—1803), подхватывая эстафету немецкой просветительской мысли, получает в наследство большой ресурс размышлений о культуре и связывает

его в такую целостность, которая уже может претендовать на статус науки о культуре. В ранних работах (среди прочих в трактате «О происхождении языка», 1772) он разрабатывает проблемы эстетики и языкознания. Его учение о «духе народа», который выражается в искусстве и — наиболее чисто — в народной поэзии, стоит у истоков фольклористики. Работа о происхождении языка дает одну из первых моделей естественного становления языка в ходе истории. Гердер отрицает генетическую субординацию языка и мышления, полагая, что они развиваются во взаимообусловленном единстве. Он не только отвергает богоданность языка, но и, полемизируя с Кондильяком и Руссо, утверждает его собственно человеческую специфику, находимую в мысли, практике и общественности. В «Идеях к философии истории человечества» (опубликованы в 1784—1791) он создает обширную картину эволюции природы от неорганической материи до высших форм человеческой культуры. Здесь Гердер реализовал свой проект универсальной философской истории человечества. Труд состоит из 20 книг (и плана заключительных 5 книг), в которых Гердер, суммируя достижения современных ему космологии, биологии, антропологии, географии, этнографии, истории, дает изображение поэтапного становления человечества. В центре его внимания — процесс мирового развития. Общий порядок природы Гердер понимает как ступенчатое поступательное развитие совершенствующихся организмов от неорганической материи через мир растений и животных к человеку и — в будущем — к сверхчувственной «мировой душе». Как свободная и разумная сущность человек представляет собой вершину сотворенной божественным духом природы. Критикуя телеологию, Гердер подчеркивает значение воздействия внешних факторов (совокупность которых он называет «климатом») и считает достаточным для понимания истории ответить на вопрос «Почему?», не задаваясь вопросом «Для чего?». В то же время он признает ведущей силой истории внутренние, «органические» силы, главная из которых — стремление к созиданию общества. Основной сплачивающей силой общества Гердер считает культуру, внутренней сущностью которой является язык. Представляет интерес предложенная Гердером концепция «всеобщего мира», делающая упор не на политическом договоре

«верхов», как в большинстве аналогичных трактатов XVIII в., а на нравственном воспитании общественности. В отличие от своей ранней критики цивилизации, близкой по духу Руссо, Гердер возвращается в «Идеях» к историческому оптимизму Просвещения и видит в прогрессирующем развитии человечества нарастание гуманизма, который понимается им как расцвет принципа личности и обретение индивидом душевной гармонии и счастья. Книга вызвала интенсивную полемику в кругах просветителей. Гёте ее приветствовал, Кант критиковал ее эвдемонизм и отсутствие философской методологии, но отчасти благодаря самой полемике просветительский дискурс о культуре приобрел именно гердеровский «формат». Благодаря «Идеям» Гердера можно считать, наряду с Вико и Кантом, отцом культурологии как науки. В целом, работа сыграла роль манифеста просвещенческого историзма.

Поздний Гердер разрабатывает своеобразную культурную антропологию и политическую философию в «Письмах для поощрения гуманности» (1793—1797), где, в частности, выдвигает свою версию учения о «вечном мире», к которому должны привести не договоры властей, а гуманистическое воспитание народа, торговля и здоровый прагматизм. В работах «Метакритика чистого разума» (1799) и «Каллигона» (1800) Гердер вступает в ожесточенную, но довольно поверхностную полемику с Кантом. «Каллигона» содержит одну из первых формулировок позитивистской эстетики. В рамках позднего этапа немецкого Просвещения учение Гердера оказалось в изоляции. Будучи близким по настроению к пантеистической натурфилософии Гёте, оно противоречило ему рационалистическим доктринерством и религиозным духом. Оно вступило в конфликт с кантовской версией природы человека и смысла истории: принципы счастья индивидуума (Гердер) и благоденствия общества в государстве (Кант) оказались несовместимыми. Ранних романтиков отталкивал наивный оптимизм Гердера. Несмотря на это мировоззрение Гердера стало арсеналом тем, идей и творческих импульсов для самых разных направлений немецкой мысли: для романтической эстетики и натурфилософии, гумбольдтианского языкознания, диалектической историософии Фихте и Гегеля,

антропологии Фейербаха, герменевтики Дильтея, философии жизни, либеральной протестантской теологии.

Об одном из течений, у истоков которых стоял Гердер, надо сказать особо. В литературно-эстетическом движении «Буря и натиск»[11] бунтарский дух соединился с руссоизмом, литературными новациями Клопштока и историзмом Гердера. Среди тех, кто так или иначе был затронут этой молодежной субкультурой, были Бюргер, Ленц, Клингер, Шубарт, Гейнзе, Фосс, Гёте, Шиллер. У штюрмеров появляется идейный синдром, который не раз проявит себя в истории: индивидуалистическая критика цивилизации, культ непосредственности, самовыражения и соединение всего этого с преклонением перед стихией национального, народного, фольклорного, традиционного. «Бурю и натиск» можно рассматривать как часть общего потока Контрпросвещения, но именно немецкая его версия оказалась особенно важной для становления наук о культуре. Движение довольно быстро исчерпало себя из-за недостатка конструктивных идей, но штюрмерское наследство вошло как составной элемент в европейский романтизм.

И. В. Гёте (1749—1832) фокусирует в своем творчестве многие тенденции немецкого Просвещения, и хотя специальной культурологической доктрины мы у него не находим, именно его идеи оказались в числе самых востребованных позднейшей традицией. В годы штюрмерской молодости Гёте был адептом национальной и личной самобытности: в народной поэзии, готической архитектуре («О немецком зодчестве», 1772), в творчестве таких мировых гениев, как Шекспир, он видел противовес оцепеневшей нормативности современной культуры и власти. Преодолев штюрмерство, Гёте приступает к выработке новой системы ценностей. В конце 80-х годов кристаллизуется идеология веймарского классицизма, которую разрабатывают Шиллер и Гёте — сначала порознь, а затем в интенсивном и плодотворном сотрудничестве. Винкельмановский идеал гармонической личности наполняется натурфилософскими и историософскими идеями, в основе которых принципы «меры», «середины» и «здоровья». Дальше всего этот идеал от мещанской умеренности: Гёте героизирует способность носителя культуры вбирать

---

[11]От «Sturm und Drang» — названия драмы Ф. М. Клингера (1752—1831), одного из активных деятелей движения. Отсюда и термин «штюрмеры» применительно к участникам «Бури и натиска».

опыт прошлого и находит бытийный центр, равноудаленный от всех крайностей. В романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (изд. 1795—1796) Гёте иллюстрирует идеи веймарского классицизма историей духовного становления молодого человека, прошедшего путь от эстетизма «театрального призвания» до осознанного выбора практического поприща.

В этот период Гёте вырабатывает свою эстетику, которая, как оказалось впоследствии, содержала большой культурологический потенциал. Отправной точкой для Гёте является «природа» — главный концепт его мировоззрения, живое, развивающееся, надличное бытие, включающее в себя все сущее как свои части. Искусство, по Гёте, вместе со своим творцом, человеком, принадлежит природе, но в своем духовном аспекте оно все же «возвышается» над ней и обретает право соединять «рассеянные в природе моменты», придавая им «высшее значение и достоинство» («О правде и правдоподобии произведений искусства», 1797). Но, чтобы применить это право, художник должен найти правильную связь между всеобщим и особенным. Гёте решает таким образом классическую задачу Просвещения: задачу выхода из двух тупиков — абстрактной нормативности и слепой эмпиричности. В работе «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789) он различает три заглавных типа творчества, которые относятся друг к другу как два полюса к середине. «Простое подражание природе» воспроизводит явления в меру своего мастерства, не чувствуя духа целого; художник здесь проявляет спокойное утверждение сущего, его «любовное созерцание». «Манера» выражает особенность художественной индивидуальности автора, жертвуя конкретными деталями и подчиняя их общему замыслу; происходит «восприятие явлений подвижной и одаренной душой». «Стиль» проникает в саму сущность вещей, не выходя за пределы «видимых и осязаемых образов»; он «покоится на глубочайших твердынях познания», но не за счет абстракций, а благодаря найденному центральному образу, которому подчиняются частности. «Стиль» оказывается таким соединением противоположностей, которое возводит их на более высокий уровень, где объективное и субъективное примиряются. В поздней работе «Искусство и древность» (1821—1826) Гёте дает еще одно емкое пояснение:

«Огромная разница, подыскивает ли поэт особенное для всеобщего или видит в особенном всеобщее. В первом случае возникает аллегория, где особенное служит лишь примером, случаем всеобщего; второй случай характеризует собственную природу поэзии, она передает особенное, не думая о всеобщем, не указывая на него. Кто, однако, схватывает это живое особенное рано или поздно, не замечая, получает одновременно и всеобщее». Здесь перед нами не что иное, как формулировка гётевского символизма, который окажет на культурологию немалое влияние.
Для позднего Гёте характерны размышления о «мировой культуре» (возможно, что он и ввел в оборот это словосочетание, так же как в случае с «мировой литературой»). С одной стороны, он дорожит несоизмеримостью и своеобычием культур, с другой же, предвосхищая культурную компаративистику, утверждает плодотворность сравнений строения и воздействия аналогичных явлений культуры. Литературным воплощением этого метода стал цикл «Западно-восточный диван» (изд. 1819), в котором Гёте осуществляет попытку эмпатии, проникновения в дух персидской поэзии при виртуозном сохранении «европейской» точки отсчета. Как ни странно, для понимания гётевского учения о культуре ключевыми оказываются его натурфилософские работы «Опыт о метаморфозе растений» (1790) и «Учение о цвете» (1810). Здесь Гёте выдвигает свою морфологию природы, основанную на поисках «прафеномена» — «первоявления», которое своей особенностью раскрывает всеобщность. Например, лист есть «перворастение», в котором заложена своего рода морфологическая «программа» для всех состояний всех возможных растений. В основу природной динамики Гёте полагает принципы полярности и восхождения. Раздваиваясь и вновь собираясь в единство, природа осуществляет бесконечное восхождение ко все более высоким степеням совершенства. Эти принципы Гёте прилагает и к миру культуры: «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821—1829), «Избирательное сродство» (1809) и, конечно, «Фауст» (1808—1832) в своей литературной оболочке скрывают модели духовной морфологии личности, общества и истории.
Ф. Шиллер (1759—1805) известен в истории культурологической мысли прежде всего своим концептом игры. Но, чтобы лучше понять его, нужно реконструировать

контекст шиллеровского идейного мира. В работе «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795—1796) Шиллер различает два типа культур, которым соответствуют два типа творческой индивидуальности. «Наивное» — это стихийное прирожденное единство личности с природой, основанное на чувственности; «наивный» художник творит так же, как природа, — непосредственно и бессознательно, — нуждаясь только в искусном самоограничении. «Сентиментальное» — это стремление идеального к природному воплощению, основанное на разумности; «сентиментальный» художник вечно стремится к недостижимому слиянию своей субъективности с реальностью, ломая ограничения и условности. (Эта дилемма проецировалась Шиллером на его отношения с Гёте, который был для него воплощением гармоничной «наивности».) Шиллер подчеркивает драматизм этого раскола и тем самым оказывается у истоков дихотомического понимания культуры как напряженного диалога двух неслиянных и нераздельных элементов. (Ср. позднейшие оппозиции «классическое — романтическое», «аполлоновское — дионисийское» и т. п.) Сами по себе эти полюса несоединимы (разве что в руссоистском доцивилизационном раю), но культура может и должна их примирить, тщательно охраняя их границы и способствуя внутреннему развитию каждой сферы, что приводит к сближению и если не к синтезу, то ко временному равновесию. Социальный аспект этой роли культуры — эстетическое воспитание.
В работах «О грации и достоинстве» (1793) и «Письма об эстетическом воспитании» (1795) Шиллер утверждает, что способность эстетического воспитания без принуждения вовлечь человека в духовный мир позволяет надеяться на примирение долга и склонности, чувственности с ее «влечением к материи» и разума с его «влечением к форме». Такое состояние счастливого баланса Шиллер называет «прекрасной душой». В результате должно появиться «влечение к игре» (Spieltrieb), которое снимает конфликт противоположностей и, собственно, является главной тайной культуры. Игра позволяет преодолеть дистанцию между аморфным потоком жизни и холодной статикой формы, итогом чего оказывается красота. Не менее важно то, что в своем стремлении к красоте человек порождает не только искусство, но и самого себя и все человеческое сообщество, превращая свои скрытые

возможности в гармоничную действительность. Формула Достоевского (знатока и поклонника Шиллера) «Красота спасет мир», скорее всего, коренится в этом комплексе идей. Путь понимания культуры, проложенный Шиллером, оказался более чем перспективным. Именно по нему пошли и посткантовская философия «трансцендентального идеализма», и немецкий романтизм.

Романтизм возник в 90-е годы XVIII в. в Германии, а затем распространился по всему западноевропейскому культурному региону. Но здесь нас интересует йенская школа немецкого романтизма как источник базовой культурологической концепции. Романтизм — это эстетическая революция, которая вместо науки и разума (что характерно для эпохи Просвещения) ставит высшей культурной инстанцией художественное творчество индивидуума — последнее становится образцом, «парадигмой» для всех видов культурной деятельности. Основная черта романтизма как движения — стремление противопоставить бюргерскому, «филистерскому» миру рассудка, закона, индивидуализма, утилитаризма, атомизации общества, наивной веры в линейный прогресс новую систему ценностей: культ творчества, примат воображения над рассудком, критику логических, эстетических и моральных абстракций, призыв к раскрепощению личностных сил человека, следование природе, миф, символ, стремление к синтезу и обнаружению взаимосвязи всего со всем. Довольно быстро аксиология романтизма, выработанная йенцами, выходит за рамки искусства и начинает определять стиль философии, естественнонаучных изысканий, социологических построений, медицины, промышленности, одежды, поведения и т. д.

Парадоксальным образом романтизм соединял культ личной неповторимости индивидуума с тяготением к безличному, стихийному, коллективному; повышенную рефлективность творчества — с открытием мира бессознательного; игру, понимаемую как высший смысл творчества, — с призывами к внедрению эстетического в «серьезную» жизнь; индивидуальный бунт — с растворением в народном, родовом, национальном. Эту изначальную двойственность романтизма отражает его теория иронии, которая возводит в принцип несовпадение условных стремлений и ценностей с безусловным абсолютом как целью. К основным

особенностям романтического стиля надо отнести игровую стихию, которая растворяла эстетические рамки классицизма; обостренное внимание ко всему своеобычному и нестандартному (причем особенному не просто отводилось место во всеобщем, как это делал барочный стиль или предромантизм, но переворачивалась сама иерархия общего и единичного); интерес к мифу и даже понимание мифа как идеала романтического творчества; символическое истолкование мира; стремление к предельному расширению арсенала жанров; опору на фольклор; предпочтение образа понятию, стремления — обладанию, динамики — статике; эксперименты по синтетическому объединению искусств; эстетическую интерпретацию религии; идеализацию прошлого и архаических культур, нередко выливающуюся в социальный протест; эстетизацию быта, морали, политики.

В полемике с Просвещением романтизм формулирует — явно или неявно — программу переосмысления и реформы философии в пользу художественной интуиции, в чем поначалу он очень близок раннему этапу немецкой классической философии. Философия для Новалиса и Ф. Шлегеля — главных теоретиков течения — вид интеллектуальной магии, с помощью которой гений, опосредуя собой природу и дух, создает органическое целое из разрозненных феноменов. Однако абсолют, восстановленный таким образом, романтики трактуют не как однозначную унитарную систему, а как постоянно самовоспроизводящийся процесс творчества, в котором единство хаоса и космоса каждый раз достигается непредсказуемо новой формулой. Акцент на игровом единстве противоположностей в абсолюте и неотчуждаемости субъекта от построенной им картины универсума делает романтиков соавторами диалектического метода, созданного немецким трансцендентализмом. Разновидностью диалектики можно считать и романтическую «иронию» с ее методом «выворачивания наизнанку» любой позитивности и принципом отрицания претензий любого конечного явления на универсальную значимость. Из этой же установки следует предпочтение романтизмом фрагментарности и «сократичности», как способов философствования. В конечном счете это — вкупе с критикой автономии разума — привело к размежеванию романтизма с немецкой классической философией и позволило

Гегелю определить романтизм как самоутверждение субъективности: «Подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свободу».

Отказ от просвещенческой аксиомы разумности как сущности человеческой натуры привел романтизм к новому пониманию человека: под вопросом оказалась очевидная прошлым эпохам атомарная цельность «Я», был открыт мир индивидуального и коллективного бессознательного, прочувствован конфликт внутреннего мира с собственным «естеством» человека. Дисгармония личности и ее отчужденных объективаций особенно богато была тематизирована символами романтической литературы (двойник, тень, автомат, кукла, наконец — знаменитый монстр Франкенштейна, созданный фантазией М. Шелли).

В поисках культурных союзников романтическая мысль обращается к Античности и дает ее антиклассицистское толкование как эпохи трагической красоты, жертвенного героизма и магического постижения природы, эпохи Орфея и Диониса. В этом отношении романтизм непосредственно предшествовал перевороту в понимании эллинского духа, осуществленному Ницше.

Средневековье также могло рассматриваться как близкая по духу, «романтическая» по преимуществу культура (Новалис), но в целом христианская эпоха (включая современность) понималась йенцами как трагический раскол идеала и действительности, неспособность гармонически примириться с конечным посюсторонним миром. С этой интуицией тесно связано романтическое переживание зла как неизбывной вселенской силы: с одной стороны, романтизм увидел здесь глубину проблемы, от которой Просвещение, как правило, попросту отворачивалось, с другой — романтизм с его поэтизацией всего сущего частично утрачивает этический иммунитет Просвещения против зла. Последним объясняется двусмысленная роль романтизма в зарождении тоталитаристской мифологии XX в.

Романтическая натурфилософия, обновив возрожденческую идею человека как микрокосма и привнеся в нее идею подобия бессознательного творчества природы и сознательного творчества художника, сыграла определенную роль в становлении

естествознания XIX в. (как непосредственно, так и через ученых — адептов раннего Шеллинга, — таких как Карус, Окен, Стеффенс). Гуманитарные науки также получают от романтизма (от герменевтики Шлейермахера, философии языка Новалиса и Ф. Шлегеля) импульс, значимый для истории, культурологии, языкознания.

В романтическом понимании религиозной культуры можно выделить два направления. Одно было инициировано Шлейермахером («Речи о религии», 1799) с его пониманием религии как внутреннего, пантеистически окрашенного переживания «зависимости от бесконечного». Оно существенно повлияло на становление протестантского либерального богословия. Другое представлено общей тенденцией позднего романтизма к ортодоксальному католицизму и реставрации средневековых культурных устоев и ценностей (программная для этой тенденции работа Новалиса — «Христианство, или Европа», 1799).

Историческими этапами в развитии романтизма были зарождение в 1798—1801 гг. йенского кружка (А. Шлегель, Ф. Шлегель, Новалис, Тик, позже Шлейермахер и Шеллинг), в лоне которого были сформулированы основные философско-эстетические принципы романтизма; появление после 1805 г. гейдельбергской и швабской школ литературного романтизма; публикация книги Ж. де Сталь «О Германии» (1810), с которой начинается европейская слава романтизма; широкое распространение романтизма в рамках западной культуры в 20—30-х годах; кризисное расслоение романтического движения в 40-х, 50-х годах на фракции и их слияние как с консервативными, так и с радикальными течениями «антибюргерской» европейской мысли.

Влияние романтизма заметно прежде всего в таком философском течении, как «философия жизни». Своеобразным ответвлением романтизма можно считать творчество Шопенгауэра, Гёльдерлина, Керкегора, Карлейля, Вагнера-теоретика, Ницше. Историософия Баадера, построения «любомудров» и славянофилов в России, философско-политический консерватизм Ж. де Местра и Бональда во Франции также питались настроениями и интуициями романтизма.

Неоромантической по характеру было философия символистов конца XIX — начала XX в.
Еще один великий итог немецкого Просвещения — ***немецкая трансцендентальная философия*** И. Канта (1724—1804), И. Г. Фихте (1762—1814), Ф. В. Й. Шеллинга (1775—1854) и Г. В. Ф. Гегеля (1770—1831), в рамках которой окончательно сформировалась теория культуры как самостоятельная ветвь гуманитарной мысли.
Рассмотрим генезис проблемы культуры в третьей критике Канта. В «Критике способности суждения» (1790) Кант, как известно, анализирует понятие цели и строит свою телеологию, завершившую его систему. При этом не происходит выявление нового типа бытия, как это было в предыдущих критиках; Кант по-прежнему убежден, что нам даны лишь два типа реальности, два самостоятельных мира: природа и свобода. Но появляется новый тип априори — принцип целесообразности. Этот принцип не позволяет субъекту сконструировать действительный объективный мир, но тот субъективный мир, который возникает в результате применения принципа целесообразности, имеет важное значение для «настоящих» миров природы и свободы. Последние не имеют между собой ничего общего и нигде не пересекаются, если не считать самого человека. Но «иллюзорный» мир, построенный третьим априори, указывает им на возможность контакта. Кант рассматривает этот мир на примере двух его «измерений» (не исчерпывающих, заметим, «размерности» данного мира). Это жизнь как система организмов и искусство вместе со стоящей за ним символической реальностью. Предмет, по учению критической философии, может восприниматься и мыслиться только в одном из двух аспектов: с точки зрения или природы, или свободы. Совместить их можно только в порядке последовательности смены аспектов рассмотрения, но не принимая одновременно оба аспекта. Искусство нарушает этот закон. Его процесс и его произведение — это свобода, ставшая природной реальностью, или природа, действующая по законам свободы. Искусство — лишь «как бы» реальность, оно само не вносит ничего объективно нового, но только меняет точку зрения на предмет. Предмет становится двузначным, он показывает и

себя, и нечто другое. Кант назвал эту способность и ее результат «символической гипотипозой». Высшим проявлением символической способности оказывается главная категория кантовской эстетики — прекрасное. Прекрасное есть символ доброго. Символична и вторая центральная категория «Критики» — возвышенное. Она символизирует то, что выступает в рамках искусства как трансцендентальный идеал.

Целесообразность как априорный принцип, порождающий все типы символического, не выводится ни из природной причинности, ни из свободы, которая лишь, ориентируется на конечную цель. Именно поэтому целесообразность есть самостоятельный тип априори. Для самого Канта такой результат был отчасти неожиданностью: априорность, считал он, должна порождать свой тип объективности; условный же мир целесообразности не может быть объективным. Однако оказалось, что субъективная априорность не только возможна, но и в какой-то мере необходима для того, чтобы указать на допустимость гармонии природы и свободы.

Кант связывает принцип целесообразности со способностью суждения, которая в его гносеологии выполняла роль силы, соединяющей общее правило с единичным фактом. Тот случай, когда способность суждения действует без заранее данного понятия, дает нам целесообразную организацию без наличной цели, или прекрасное. «Чувственное понятие», которое как трансцендентальная схема имело в «Критике чистого разума» важнейшую, но чуть ли не противозаконную роль примирителя рассудка и интуиции, находит таким образом свое естественное место в телеологии. Но продуктивная способность воображения дает примирение интуиции и понятия, которое, даже если оно сумело стать общезначимым, есть лишь «как бы» реальность. Настоящую реальность телеологическое суждение может только позаимствовать у природы или свободы. Если проводить это заимствование систематически, то мы получим в первом случае представление целесообразной иерархии живых организмов, а во втором — искусство.

Второму случаю Кант уделяет несколько большее внимание из-за его значимости в системе высших способностей души. Произведение искусства, всегда имея своим

материалом чувственность, единичные феномены, тем не менее представляет свой эстетический результат как необходимый. При этом прекрасное не имеет никаких реальных оснований для всеобщности: оно нравится без утилитарного интереса, без цели и без понятия. Прекрасное — экзистенциально нейтральная категория, для него даже неважно, существует или не существует объект, который им сконструирован. К тому же телеологическое суждение, или «рефлексивная способность суждения», не может опереться на априорное определение существования; по своей деятельности оно — творческий поиск, а не фиксация данности. Один из необходимых выводов кантовской эстетики состоит в том, что искусство не имеет служебного отношения ни к истине, ни к добру. Красота сама по себе не знает ни долга, ни правды — это нейтральная сила. Парадокс в том, что именно это открытие позволило Канту обосновать особую роль искусства в синтезе способностей души.

В сфере действия телеологического суждения Кант находит основания для той строгой игры воображения на основе трансцендентальных гипотез, о которой шла речь в первой «Критике». Тайну искусства Кант усматривает в игре познавательных способностей, в игре весьма серьезной, так как одним из ее неявных правил оказывается допущение того, что должное как бы уже стало сущим. Область этого «как бы» (als ob) — не что иное как символическая реальность. Особенность эстетической деятельности в том, что она может творить символы, причем обычно без сознательной устремленности. Если перед нами прекрасное, то оно уже тем самым символ, а именно символ добра. Ноуменальность добра и бесцельность феноменов не имеют точек пересечения, но искусство с его способностью делать чувственное целесообразным, не требуя при этом действительной цели, самим своим существованием реализует символический синтез сущего и должного.

Если бы Кант не открыл новый тип априорности, то есть если бы он не доказал автономию эстетического, искусство, будучи подчиненным морали или науке, не смогло бы быть посредником между этими мирами. Находясь же между столь могучими полюсами сил, оно в конце концов не избежит такой роли. Учение Канта о гении и эстетическом идеале дает этому теоретическое обоснование. Стоит

обратить внимание на онтологическое содержание третьей «Критики», поскольку именно оно позволяет локализовать предмет наук о культуре. Своей телеологией Кант завершил построение системы трансцендентальных способностей души, а тем самым и структуры объективности. Выяснилось, что без понятия цели данная структура была бы неполной. Выяснилось также, что телеология и эстетика как ее часть выполняют те функции, которые докритическая метафизика возлагала на абсолютное бытие. Искусство показывает, что умопостигаемая реальность — не только абстрактный ориентир, но и в некотором смысле явление. Открытие Кантом априорной основы телеологии сообщило искусству и его созданиям, то есть символам умопостигаемого, онтологический характер.

В контексте описания телеологической квазиреальности у Канта появляется тема культуры (§ 83): культура человека рассматривается как последняя цель природы. Здесь Кант повторяет ход мысли своей статьи «Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане» (1784): «тайный план» природы в том, чтобы осуществить совершенное государственное устройство, позволяющее человечеству свободно раскрыть свои природные задатки, которые формирует «культура умения», и научиться исполнять долг из чувства долга, чему учит «культура воспитания». «Культура воспитания», таким образом, формирует человека как моральное существо, что и составляет конечную цель природы и истории. Эта тема проходит через все творчество Канта с 80-х годов[12]. Кантовское употребление понятия «культура» (равно как и отличение его от «цивилизации», то есть поверхностного окультуривания) не слишком далеко отходит общего узуса немецкого Просвещения (культура как приобретение полезных навыков). Культура рассматривается как средство воплощения моральности: в этом отношении она не самоценна.

Однако некоторые мотивы третьей «Критики» проводят границу между Кантом и традиционным Просвещением. В параграфе 83 Кант дает следующую дефиницию: «Обретение разумным существом способности ставить любые цели вообще (значит,

[12]«Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане», 1784; «Ответ на вопрос: что такое просвещение?», 1784; «Предполагаемое начало человеческой истории», 1786; «Религия в пределах только разума», 1793; «Конец всего сущего», 1794; «К вечному миру», 1795; «Антропология с прагматической точки зрения», 1798; «Логика», 1800; «О педагогике», 1803.

в его свободе) — это культура»[13]. Такая радикальная степень свободы, во-первых, полностью переворачивает отношения человека и природы (превратив человека в цель, природа превращает себя в его средство) и, во-вторых, ставит вопрос о том, что, собственно, «культивируется», если природа перестает быть субстратом совершенствования. Кант вынужден развести два понятия. Он пишет: «Но не каждая культура достаточна для этой последней цели природы. Культура *умения* (Geschicklichkeit), конечно, есть главное субъективное условие для того, чтобы быть способным содействовать [достижению] целей вообще, но ее все же недостаточно для того, чтобы содействовать *воле* в определении и выборе ее целей, что существенным образом принадлежит всей сфере пригодности к целям. Последнее условие пригодности, которое можно было бы назвать культурой воспитания (дисциплины), негативно и состоит в освобождении воли от деспотизма вожделений…»[14] Слово «дисциплина» обладает в этом высказывание несколько большей гравитацией, и это затемняет смысл введения второго — негативного — типа культуры. С «дисциплиной» все достаточно ясно. Кант, например, так разъясняет ее смысл в своей «Педагогике»: «Дисциплинировать — значит обезопасить себя от того, чтобы животная природа человека, будем ли мы рассматривать последнего как особь или как члена общества, не шла в ущерб его чисто человеческим свойствам. Следовательно, дисциплина есть только укрощение дикости»[15]. Но этого мало для «содействия воле». В той же «Педагогике» Кант, чуть ниже, замечает, что человека можно просто дрессировать, а можно действительно просвещать: важно научить думать[16]. Видимо, в «культуре воспитания» (Kultur der Zucht) следует уловить еще один смысловой оттенок. В отличие от благородного Bildung, Zucht — жесткое слово. Zuchten значит «держать в строгости», «наказывать», но еще и «выращивать», «выводить породу». Возможно, это слово, близкое по значению и «воспитанию», и «дисциплине», понадобилось Канту потому, что содержало еще один смысл — целенаправленного преобразования природы. Zucht-культура — это культура выведения новой породы человека,

---

[13]Кант И. Соч. на немецком и русском языках. Т. 4. М., 2001, с. 701.
[14]Там же.
[15]Кант И. Трактаты и письма. М., 1980, с. 453—454.
[16]Там же, с. 454.

«человека свободного». В этом негативном типе культуры содержится, может быть, весьма позитивная тема второго, метабиологического, культурного антропогенеза. Параграф 84 вносит окончательную определенность в понимание телеологического смысла культуры: порожденный ею человек есть «конечная цель творения» (пока как ноуменальный), «только в человеке, да и в нем только как в субъекте моральности, встречается необусловленное законодательство в отношении целей, и только одно это законодательство делает его способным быть конечной целью, которой телеологически подчинена вся природа»[17].

Параграфы 83—84 как бы соединяют две линии кантовских размышлений о культуре. Одна — наиболее очевидная — была только что обозначена. Другая менее очевидна, поскольку понятие культуры с ней прямо не связано, но она не менее важна. Речь идет о способности наглядного воплощения высших целей. Если вторая часть «Критики способности суждения» формулирует «конечную цель творения» как плод культуры (ноуменально данную, но феноменально недоступную), то первая показывает возможность ее изображения без ее данности: возможность некоторым образом увидеть невидимое.

Завершающие первую часть параграфы 59—60 вводят понятие символического изображения и аналогии. По Канту, соответствующее понятиям изображение (Darstellung), или «гипотипоза»[18], может быть или *схематическим*, когда понятию рассудка дается соответствующее априорное созерцание[19], или *символическим*, когда под понятие разума (под идею) подводится созерцание, которое способность суждения связывает с этой идеей по аналогии, то есть не по сходству с созерцанием, а по «правилам образа действия», осуществляемого суждением. Схематическая гипотипоза дает прямое изображение понятия, а символическая — косвенное, но в любом случае это изображение, а не обозначение (указание через произвольно избранные знаки). «Между деспотическим государством, — поясняет Кант, — и ручной мельницей нет никакого сходства, но сходство есть между правилами рефлексии о них и об их каузальности»[20]. Введение Кантом концепта символической

---

[17]Кант И. Соч. на немецком и русском языках. Т. 4. М., 2001, с. 711.
[18]От греч. hypotypōsis — набросок, очерк, эскиз, пример, образец.
[19]Случай, рассмотренный в «Критике чистого разума».
[20]Кант И. Соч. на немецком и русском языках. Т. 4. М., 2001, с. 515.

гипотипозы вносит окончательную определенность в давно волновавшую Канту тему воображения как относительно самостоятельной силы. Символические функции воображения (конкретнее — свободной игры воображения и разума), по существу, позволяют связать миры видимого и невидимого, то есть миры физического факта и морального смысла. Учитывая это, мы можем понимать все, сказанное Кантом об «искусстве» как учение о силе-посреднице, создающей при помощи особого рода имагинации мир-связку между природой и свободой, или, говоря на языке современной гуманиоры, как учение о культуре.

Различение феномена, ноумена и всего спектра познавательных способностей привело к необходимости придать особый статус мышлению, которое имеет вполне определенную предметность, но не является тем не менее объективирующим мышлением. Символический способ репрезентации невидимого оказывается необходимым звеном кантовской системы, поскольку решает проблему «контакта» с абсолютом, нерешенную в первых «Критиках». Жесткая дизъюнкция — в первой «Критике» между знанием и вненаучной ориентацией на идеи, а во второй — между природой и свободой — ставила под вопрос возможность действительной связи природного, человеческого и божественного. Третья «Критика» показала, как возможна такая связь и как она осуществляется на трех уровнях нарастания степени «целесообразности»: в «технике природы», в искусстве и в культуре.

Можно заметить, что Кант своим учением о символической сущности культуры предостерегает против многих наметившихся злоупотреблений Просвещением: против утопического овеществления свободы политикой; против «мечтательной» спиритуализации природы; против произвольно-мистической объективации ноуменального мира; против утилитарно-позитивистского отношения к культуре и искусству в частности. Впрочем, золотая середина кантовского культур-символизма не менее наглядна и в свете тех девиаций, которые (на тех или иных основаниях) были прочерчены послекантовской спекулятивной философией.

Вернувшись к исключительно важной для Канта теме правового гражданского государства как высшей цели культуры, мы можем убедиться в ее неслучайности. Кантовский идеал государства, если так можно выразиться, тоже своего рода

символическая реальность. Оно сохраняет связь с природой (запрещая тем самым самообожествление человека) и в то же время ориентирует свободу человечества на сверхприродные цели.

Кант постулирует таким образом символическое познание как главный инструмент культуры и определенно указывает на две полярные опасности — антропоморфизм и деизм, — которые будут неизбежны при игнорировании символизма. Именно в этом смысле Кант выдвигает свой тезис: «Прекрасное есть символ нравственно доброго»[21], подчеркивая законность в этом случае притязания на общезначимость переживания. Параграф 60 указывает, что хотя ни науки о «прекрасном», ни ее метода быть не может, но возможна пропедевтика, заключающаяся в «культуре душевных сил, которой следует добиться посредством предварительных знаний, называемых humaniora»[22] и в «культуре морального чувства»[23].

Если созданная Кантом телеология культуры, задающая предельные горизонты исторического развития, более важна для современной философии культуры, то его символизм более важен для культурологии, поскольку он отвечает на вопрос, как возможно систематическое изучение известных воплощений неизвестных смыслов. Этот вопрос был поставлен именно XVIII веком, но общепризнанного ответа на него нет и поныне. Однако опыт следующих двух столетий[24] подсказывает, что предложенный Кантом путь остается в числе самых перспективных.

Тема культуры играла в системах немецкой классической философии, созданных после Канта, значительно большую роль, чем в самой критической философии. Это было обусловлено двумя принципиальными нововведениями: первым был метод историзма, давно вызревавший в культуре XVIII в. Он предполагал, что бытие объекта может быть дано только через полноту его истории, и этим решал старую проблему соотношения общего и индивидуального. Вторым была критика кантовского понятия «вещи в себе», в котором философы видели досадную

[21]«Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-Guten». В кн.: Кант И. Соч. на немецком и русском языках. Т. 4. М., 2001, с. 517.
[22]Там же, с. 523.
[23]Там же, с. 525.
[24]Особо следует отметить различные версии феноменологии духа, данные Гегелем и Шеллингом (и напрямую связанные с методом Канта), и опыт морфологии культуры в виталистских, символических и герменевтических направлениях культурологии XX в.

непоследовательность своего учителя. Кант, безусловно, расценил бы второе нововведение как шаг назад, поскольку этим философия возвращалась к аксиомам старой метафизики. Однако именно кантовское открытие активности познающего субъекта, его понимание предмета знания как создания трансцендентальной субъективности побудило философов нарушить главный запрет критического метода, запрет перехода от предмета к его бытию самому по себе. Абсолют, утверждали взбунтовавшиеся ученики Канта, может быть дан мысли в объективированных продуктах ее творчества, если это мысль самого абсолюта. Для того чтобы простые смертные могли участвовать в таком мышлении, они должны включиться в историю самопознания абсолюта. А для этого, в свою очередь, надо осознать, что любой наш духовный акт есть средство саморазвития абсолюта.
Наибольшее влияние на философов-современников Кант оказал не столько «Критикой чистого разума», сколько двумя последующими «Критиками». Эстетикой и телеологией Канта вдохновлялась романтическая школа. В ней идея историзма предстала как культ творческого процесса, в котором совпадают — в лице художника — природа и свобода. В «Критике способности суждения» романтики нашли богатые возможности для обоснования этой интуиции. В их же среде началось увлечение мистической натурфилософией, также воспринимаемой под знаком исторического метода: бесконечное становление природы и вещественная индивидуальность каждого ее явления представлялись романтикам более соответствующими понятию реальности, чем абстракции онтологии. В русле этого течения долгое время находился Шеллинг. «Критикой практического разума» вдохновлялся Фихте. Открытую Кантом ноуменальную сферу свободы он истолковывал в духе историзма как моральное становление субъекта, причем тот путь, который должны были пройти индивидуум и общество в целом, понимался как оправдание и подтверждение автономии человеческой свободы.
Рассмотрим, какие культурфилософские идеи были в первую очередь выдвинуты преобразователями трансцендентального метода. Путь решения представляли себе в общем одинаково и Фихте, и Шеллинг, и Гегель. Необходимо было построить теорию абсолютной личности, в которой были бы сняты оппозиции сознательного и

бессознательного, абстрактной всеобщности и конкретной ограниченности. Но для осуществления решения мыслителям пришлось существенно отойти от кантовского канона. Так, Фихте, который проложил этот путь для других, превращает учение Канта о спонтанности «Я» в историю творения реальности через свободное самоопределение «Я». Знание, в частности, трактуется как способ бытия свободы. Естественно, что тема культуры, как бы она ни обозначалась в трансцендентальной философии, становится чрезвычайно значимой: ведь если для Канта культура была «как бы» реальностью, порожденной двумя настоящими реальностями — природой и свободой, — то для Фихте и его последователей она становится второй реальностью после «Я», его инобытием, поочередно принимающим статус отпадения, отчуждения от него или статус возвращенного бытия. Эта реальность сохраняет телеологию символического мира культуры и принимает на себя всю нагрузку реального мира свободы. Поэтому для Фихте становится актуальной задача понимания истории, выделения в ней этапов в свете эволюции свободы, постижения национального духа и даже моделирование утопий, — все, что так чуждо было Канту.

Путь Шеллинга имеет некоторое внешнее сходство с эволюцией Фихте: оба постоянно работали над преодолением исходных противоречий своих систем, оба стремились сохранить некоторую степень верности Канту, оба перешли к религиозно-этической проблематике (один — от натурфилософской и эстетической, другой — от моральной и гносеологической), для обоих важным стимулом явилась немецкая мистика (для Фихте — Экхарт, для Шеллинга — Бёме). При всем этом Шеллинг в итоговых своих построениях более решительно выходит за рамки классической традиции Просвещения и представляет своим развитием важный для понимания исторического поворота феномен. Отправной точкой для культурфилософских идей Шеллинга стала его натурфилософия. Бессознательное творчество природы как живого организма (уже заключающее в себе такие принципы будущего духовного творческого начала, как полярность, единство противоположностей, восходящая лестница «потенций») завершается появлением сознательного «Я». В «Системе трансцендентального идеализма» (1800) Шеллинг

показывает, как «Я», преодолевая раскол на теоретическую и практическую деятельность, становится сознательной творческой силой. Опираясь на идеи Канта, Шиллера, Фихте и романтиков, Шеллинг трактует эту новую реальность как искусство, которое вправе и в силах примирить сознательную и бессознательную стороны «Я», природу и свободу, мораль и склонность. Здесь у Шеллинга неявным образом уже обосновывается такая сфера бытия, как культура. Свобода требует сообщества свободных субъектов, целесообразные действия которых создают историю. Но история как объективный процесс есть необходимость, противоречащая свободе «Я». Чтобы снять это ограничение, «Я» должно найти способ соединить свободу и необходимость, что возможно только в сфере искусства (которое понимается достаточно широко, как универсум творчества). Искусство выходит в измерение бесконечности, которое было закрыто и для теоретического знания, и для нравственного действия. Художник сознает как свободный дух, но действует как природа. Таким образом, главная задача философии — преодолеть расколы и противоречия бытия — оказывается выполненной. В «Философии искусства» (1802—1803) этот комплекс идей получает систематическое раскрытие. Главный творческий субъект искусства — бессознательно творящий «гений». Гений примиряет конечность и конкретность чувственности с бесконечным, но бесплотным разумом. Если природа могла все конечно рано или поздно включать в бесконечное, то гений может заключить бесконечное в конечном — в этом тайна красоты. В связи с этим Шеллинг развивает свое учение о символе, которое будет иметь долгую культурную жизнь. Бесконечное открывается при оптимальном соединении общего и особенного. Можно проявить особенное в общем — это Шеллинг называет схемой. Можно общее увидеть в особенном — это аллегория. Если общее и особенное слиты в одно — это символ. Символ для Шеллинга есть высшая степень выраженности абсолюта. Как и Ф. Шлегель, он уверен, что, разворачивая свои потенции, символ создаст новую мифологию: философия, рожденная поэзией, некогда обособилась от нее, но со временем она опять вольется в «океан поэзии», мифологизировав мир. Культуру в целом Шеллинг понимает как

символический организм, что позволяет нам представить важность этого концепта, выработанного лучшими умами этой духовной эпохи — от Гёте до Шеллинга. Поздняя философия Шеллинга переносит эту динамику абсолюта из истории мира в историю Бога. Поскольку эти построения, выпав на какое-то время из сознания современников, вернулись к концу XIX в. и оказались весьма влиятельной версией культурфилософии, на них надо остановится подробнее. Начиная с так называемых штутгартских лекций (1810) Шеллинг развивает сложную диалектику первопринципов истории становления Бога как абсолютной личности. Эти принципы выступают как бытие (Sein) и сущее (Seiendes). Бытие — это реальное, бессознательное начало в Боге. Но, как и в человеке, бытие Бога не совпадает с Богом. Собственно Бог — это идеальное начало, или Сущий. Идеальное или осознанное — это, по Шеллингу, субъект бытия, а бессознательное — предикат этого субъекта, то есть сущего, и потому лишь ради сущего существуетприсутствует. Различая себя в себе, Бог отличает себя как сущее от бытия. То же может происходить в человеке; это будет его высший моральный акт. «Мировые эпохи» (1811), законченное, но не изданное сочинение, содержат эти идеи уже в той форме, в какой они будут постоянно воспроизводиться в разных вариантах поздних шеллинговских конструкций. В работе должны были изображаться три периода божественной жизни: прошлое (домировая эпоха), настоящее и будущее (грядущая преображенность мира). Непросветленная инертность бытия обнаруживается лишь после выделения из него сущего. В этом и была его роль — позволить сущему утвердить свою свободу и мораль. Поэтому прошлое должно не просто пройти, но быть осознанным и преодоленным, в противном случае оно будет длиться бесконечно. Бытие, или природа Бога, состоит из двух принципов (или, если принципы разворачиваются в эволюции, потенций): интенсивно-личностного и экстенсивно-божественного. Природа Бога есть такая сущность, которая не может не существовать, то есть это необходимое бытие. Но необходимое бытие не будет абсолютным, если не дополнится свободой, путь к которой лежит через противоречивое взаимодействие двух природных принципов. Борьба принципов превращает природную реальность абсолюта в страдание.

Интенсивный принцип желает утвердить свою самость, но его импульс периодически побеждается экстенсивным принципом, в результате чего порыв к существованию ослабляется и расширяется, реализуя себя вовне. Периодическое преобладание принципов заставляет первосущность постоянно пульсировать, осуществляя, по выражению Шеллинга, в своем вдохе и выдохе, систоле и диастоле жизнь абсолюта.

Стремление к существованию удовлетворится лишь по достижении вечного бытия. На этом уровне воля станет беспредметной силой хотения, волей без желания. Но для этого достигнутый объект должен быть действительным, полноценным бытием. Ничто ограниченное не может удовлетворить стремление первоприроды к существованию, и в этом причина исторического развития мира. (В гегелевской «Науке логики», создававшейся в это же время, выдвинут аналогичный стимул развития: источник диалектики, то есть развития абсолюта через противоречия, это неадекватность любого конечного содержания Богу.) Природа, бывшая когда-то у раннего Шеллинга оборотной и равноправной стороной духа, становится теперь материалом претворения божественной полноты. Истинное бытие, к которому, преодолевая все конечное, стремится воля, — это абсолютная личность, то есть бытие, преодолевшее и преобразившее свою природу. Шеллинг описывает преображение природы как некую онтологическую алхимию, очищающую духовную сущность абсолюта от мрака первоприроды. Первоприрода не может сама по себе стать истинным бытием, несмотря на свою никогда не успокаивающуюся страсть к бытию (Sucht zu Sein). Она есть лишь необходимость, но откровение в целом и любой его отдельно взятый момент совершаются не потому, что в этом есть необходимость, а потому, что такова воля Бога. Но в то же время творческая форма откровения зависит не от свободы, а от природы Бога, и поэтому Бог отдает себя необходимости, то есть первичному стремлению к существованию. Первая мировая эпоха — это бытие в себе, которое, еще не ведая свободы, познает себя в образах, предназначенных для воплощения в других эпохах. Эта домировая жизнь соответствует библейскому понятию «мудрости в Боге». Содержание мудрости в себе составляют три потенции. Первая есть обращенная на себя,

центростремительная, отрицательная сила (ср. фихтевское «Я»). Вторая — обращенная вовне, центробежная, утвердительная сила («мир духов»). Третья — единство двух первых — мировая душа. Мировая душа — это синтез пустого существования первой потенции и безличного богатства второй. Поэтому мировая душа есть связующее звено, посредница между миром и Богом. Но три потенции составляют лишь природу абсолюта. Над природой возвышается преодолевающая ее свобода. Поэтому тайна мирового единства символизируется числом 4. Перед нами универсальная мифология, которая может объяснять любой культурный и природный процесс. Вряд ли об этой мифологии мечтал ранний Шеллинг, но для позднего именно этот путь открывает возможность соединить опыт древней мудрости и открытия современной философии.

В последний период творчества Шеллинг много сил посвящает истолкованию древней мифологии. Подобно поздним неоплатоникам, он выстраивает рядом с философией целый параллельный мир мифологических образов, в которых, по его мнению, уже в свое время отразились главные тайны бытия. Всю мировую историю и, соответственно, свою философию Шеллинг делит на две части. Философия мифологии имеет дело с периодом, когда естественный процесс богопознания выражался в образах и, позднее, в мыслях. Философия откровения повествует о периоде, начавшемся со сверхъестественного открытия истины и знаменующегося преодолением природы свободой. Философия приводит к внутреннему единству и образное, и понятийное, и сверхъестественное знание. С культурологической точки зрения интересно не столько то, что Шеллинг погружается в интерпретацию мифологии, сколько то, что само его философствование становится мифологичным. Философ уже не может строить образ универсума, исходя из понятия как точки отсчета. С точки зрения реформированной Шеллингом культурфилософии под вопросом находится любая идеальная значимость, если она не освящена событиями мирового мифа. Философу остается роль медиума: у раннего Шеллинга это был поэт, у позднего — пророк. Шеллинг осознавал происходящие историко-философские сдвиги, что ясно выражено в его трактовке предшествующей спекулятивной философии как «негативной», а своей — как «позитивной». Здесь

Шеллинг встал в конце концов на точку зрения своего оппонента Якоби, боровшегося с «нигилизмом» немецкой философии. Но все же сам он принадлежит к последним явлениям классической традиции.

В системе Гегеля культурфилософия занимает вполне определенное системное место, и это обусловливает способ ее понимания. Термин «культура» Гегелем малоупотребим: он обозначает скорее техническую функцию приведения материала в порядок с точки зрения требований всеобщности мышления. Более важен термин Bildung, переводимый обычно как «образование», но означающий широкий спектр формообразующих действий. Интересующая нас предметность рассматривается в третьей части «Энциклопедии философских наук», в «Философии духа»[25]. Это третий этап гегелевской системы движения абсолюта от Логики (в которой пустое Бытие структурирует себя как Идею) через Природу (проходящую путь от пространственно-временного вакуума до высших форм Жизни) к Духу и, соответственно, момент синтеза триады. Как и всякий элемент его системы, Дух подчиняется законам развития триад: во-первых, по принципу «снятия» начальное не исчезает в последующем, а вбирается в него, обогащая при этом свой смысл; во-вторых, любой элемент триады относится к своим коррелятам в других триадах как звено в цепи развития и может как сам пояснять их, так и поясняться ими. Отсюда ясно, что Дух как категория сохранялся на всех уровнях развития. Каждый шаг развития дает новый предикат для абстрактного субъекта, выдвинутого в начале Логики, — для Бытия, и в конце оказывается, что истинным субъектом был Дух, предикатами для которого являлись предшествующие категории. Пройденный путь можно систематизировать следующим образом:

Субъективный дух	Антропология	Природная душа
		Чувствующая душа
		Действительная душа
	Феноменология	Сознание
		Самосознание

[25]Свой исходный философский «миф» Гегель излагает в «Феноменологии духа», значение которой не умалили более поздние версии системы. Для понимания Гегеля также важны «Лекции», составленные на основе записей его учеников. В нашем случае ценный источник — это лекции по философии права, эстетике, философии религии, философии истории, истории философии.

		Разум
	Психология	Теоретический дух
		Практический дух
		Свободный дух
Объективный дух	Право	Собственность
		Договор
		Право против нарушения права
	Мораль	Умысел и вина
		Намерение и благо
		Добро и зло
	Нравственность	Семья
		Гражданское общество
		Государство
Абсолютный дух	Искусство	Восточное
		Классическое
		Романтическое
	Религия	Восточная
		Греческая
		Христианская
	Философия	Антично-греческая
		Средневеково-христианская
		Германская

Перед нами сложно артикулированный сюжет становления абсолютного духа: Идея, вернувшаяся к себе из инобытия Природы, приобрела личностное измерение и стала Духом. Сначала она развивается как субъективный дух в человеческом индивидууме — в результате животное становится субъектом разумного сознательного действия. Затем она как объективный дух поднимается по триаде ступеней права, морали и нравственности. Наконец в формах абсолютного духа она создает миры искусства, религии и философии. Дух стал актуализацией своих возможностей: логической и природной. Таким образом, мы можем увидеть в изложенном сюжете то, что принято сейчас называть историей и теорией культуры. Остановимся на тех особенностях философии духа, которые выявляют характер гегелевской культурфилософии. Субъективный дух — это история рождения в телесно-психическом субъекте свободы. С появлением свободы человек перестает быть подчиненной частью природы и переходит в мир развивающегося духа, что, по

Гегелю, происходит вместе с появлением христианства. Тем самым дух перестает быть субъективным и реализует себя в таких объективных формах, которые могут обеспечить существование и защиту свободы. Дух объективируется в системе таких социальных институтов, как государство, право, семья, собственность, общественность и т. п. Другим аспектом его является история как событийный процесс. С гегелевской точки зрения, история со всей ее эмпирией есть материал для становления Духа. В некоторых случаях он может напрямую воплотиться во «всемирно-исторических индивидов», которые, реализуя свои личные цели, на самом деле являются инструментами исторической необходимости. Гегель критикует и просвещенческий, и романтический субъективизм в понимании истории, утверждая, что роль личности в истории возможна только тогда, когда «сотрудничает» с замыслами Духа. Деля мировую истории на четыре периода — восточный мир (Китай, Индия, Египет), греческий мир, римский мир, германский мир, — он прочерчивает эволюцию свободы и видит в этом (а не в материальных или художественных достижениях) главный критерий уровня цивилизации.

Три главных момента реализации объективного духа: 1) право; 2) мораль; 3) нравственность. Первый момент материализует свободу так, что она воплощает себя в собственности и механизмах ее защиты. Но эта форма «тесна» свободе как непосредственная (то есть в данном случае зависимая от среды) и внешняя. Поэтому на следующем шаге эти ценности переносятся внутрь, интериоризируются и тем самым одухотворяются. Мораль как новый уровень объективного духа позволяет человеку отделить себя от вещей, уйти в субъективную сферу, сосредоточиться на своей моральной воле и ее всеобщности. Но стать независимым от внешних обстоятельств человеку при этом не удается. Он может только замкнуться в себе и сознании своего морального достоинства: в этом слабость данного момента. Когда моральная воля реализуется вовне и подчиняет себе вещи и обстоятельства, она становится нравственностью. Когда же нравственность воплощает себя в конкретных целях посредством объективного, мы оказываемся в царстве этического.

Три главных момента этого процесса — семья, гражданское общество и государство. Семья — это органическая целостность и взаимозависимость своих

членов, обусловленная чувством, любовью. В гражданском обществе целостность распадается, индивидуумы становится независимыми и приобретают более высокую степень свободы в рамках закона, но теряют при этом преимущество органической сплоченности, отчуждаются от целостности. Третья ступень — государство — соединяет противоположности и сплачивает свободных индивидуумов на основе духа как субстанции. Этот раздел системы — настоящий эмоционально насыщенный гимн государству, что дало повод обвинять Гегеля в обожествлении государства и «тоталитаризме», но следует помнить, что государством Гегель называет только ту ступень развития Духа, которая опирается на предыдущие результаты развития права и личности, то есть государство — это высшая степень свободы (в этом смысле оно и правда божественно как воплощение Духа). Именно государство есть главный субъект истории. Но поскольку история еще не закончена, то государство, которое воспевает Гегель, — это цель, а не наличный факт.
Как и всякая вторая ступень гегелевской триады, объективный дух является инобытием, в котором простая цельность первой ступени переживает раскол, дифференциацию и конкретизацию. «История» здесь сыграла ту роль, которую в общей системе играет «природа». Пройдя через горнило исторической стихии, Дух возвращается в к самому себе и становится «абсолютным духом». Здесь он формирует три ступени познания Бога человеком (средствами его человеческой культуры). Справедливо и обратное прочтение формулы: происходит познание человека Богом — и таким образом, самопознание Бога. Ступени эти таковы: 1) искусство; 2) религия; 3) философия. Искусство познает Бога при помощи чувственных образов, религия — через представления веры, философия — посредством чистого понятия. Задача искусства — осуществить единение чувственно-индивидуального и понятийно общего, что и происходит в созерцании красоты. Содержательно искусство равнодостойно религии и философии, но форма чувственного созерцания все же является моментом его ограниченности.
Исторически искусство рано или поздно уступает высшие функции богопознания вере и разуму. Религия познает Бога в представлениях, отходя от объективности искусства и погружаясь во внутренний мир человека. Благодаря этому внешняя

данность мира искусства превращается в личное достояние человека и сливается с его жизнью. Философия переводит весь этот опыт в измерение понятия. Надо помнить, что понятие в гегелевской системе — это не только форма мысли, но и особый личностный тип бытия: собранность в себе знающего и действующего разума. Понятие выше объективности и субъективности: оно абсолютно и — говоря современным философским языком — интерсубъективно. Внутреннее содержание оно делает объективно значимым и персонализированным. Абсолютный дух свободно и бесконечно познает сам себя, вобрав весь предшествующий опыт и достигнув предельной конкретности.

Значение системы, представленной в «Философии духа», для истории культурологии было бы несколько умалено, если бы мы не учли богатый материал конкретного гегелевского анализа культуры, дошедший до нас благодаря его лекционным курсам. Обратим внимание на некоторые гегелевские схемы из этих источников, в которых можно усмотреть «культурологию в действии». В истории искусства Гегель выделяет три стадии, соотнося их со способами воплощения Идеи: 1) символическое искусство; 2) классическое искусство; 3) романтическое искусство. Первая стадия исторически была пройдена Древним и средневековым Востоком. Символическое искусство еще не позволяет Идее обрести адекватную форму. Форма доминирует над содержанием и является его внешней средой, в чем и заключается суть символизма. Этот принцип наиболее полно выражен архитектурой. Классическое искусство достигает единства содержания и формы. Эта стадия представлена античностью. Античное искусство индивидуализирует Идею, дает ей оптимальное пластическое выражение в материале. Идея в этом случае выступает как «идеал». Принцип идеала наиболее полно выражен скульптурой. Однако очеловечивание идеала, нарастание случайной конкретности привели к деградации классического искусства. Романтическое искусство (от конца Средневековья до начала XIX в.) состоит в доминанте духовного содержания над чувственной формой. Этот принцип наиболее полно воплощают живопись, музыка и поэзия. Идея, полностью подчинившая себе форму, как в этом случае, становится разрушительной силой, поскольку искусство не существует без чувственной

образности. Романтическая стадия искусства также исчерпывает себя. Современный мир, утверждает Гегель, не нуждается более в искусстве как высшей форме познания абсолюта, оно не соответствует более «духу времени» и должно уступить место другим формам. При этом Гегель не торопится ставить точку в истории развития современного искусства: как и романтики, он возлагает надежды на эволюцию сравнительно нового литературного жанра — романа. Его теория романа как эпоса современности, как формы, преодолевающей собственную прозаичность за счет многоаспектности и динамики выражаемой им действительности и дающей «прекрасному» новую эстетическую трактовку, является примером глубокого анализа и диагноза культурной ситуации. Нетрудно раскритиковать схемы Гегеля за схематичность, но продуктивнее будет увидеть в них инструмент для различения стадий и состояний культурной формы: решение именно этой задачи открывает для предметную область для наук о культуре.

В истории религии Гегель также выделяет три стадии: 1) естественную религию: китайскую, то есть конфуцианство, индусскую и буддийскую; 2) религию свободы: иудейскую, греческую и римскую; 3) абсолютную религию: христианскую. Критерием градации является способ понимания Бога. Естественная религия понимает Бога как субстанцию, в которая растворяется индивидуальность; религия свободы — как духовную индивидуальность; абсолютная религия — как дух, познающий самого себя в человеке. Обратим внимание на способ репрезентации религий в этой иерархии. Триаду первой ступени Гегель метафорически обозначает как «религию меры», «религию фантазии» и «религию в-себе-бытия». Это весьма произвольные эпитеты, мало выражающие богатое и разнообразное историческое содержание этих конфессий, но — с другой стороны — именно то, что эпитеты порождены взглядом извне, как образные импрессии, делает их менее агрессивными, чем сама классификация. Далее у Гегеля идет религиозный тип, представляющий Бога как субъекта. Переход от сакрального воображения от субстанции к субъекту нужен Гегелю, чтобы дать синтез этих начал в религии свободы. Гегель относит к этому типу персидскую, сирийскую и египетскую религии. Но предикация Бога в этом случае как субъекта более чем сомнительна.

Эта триада соответственно обозначается так: «религия света», «религия страдания», «религия загадки». Религии свободы также получают образную репрезентацию: это соответственно «религия «возвышенности», «религия красоты», «религия целесообразности». Христианская религия номинируется как «религия откровения». Если христианство описывается Гегелем с высокой степенью проникновения в его глубинные смыслы и антиномии (как бы при этом ни оценивалась конфессиональная корректность и правоверность его мысли), то гетеродоксальный мир бесцеремонно стилизуется для локализации в схемах. Однако, если переключить внимание на метафорические выражения, при помощи которых Гегель нотирует религии, то мы увидим, что здесь в свернутом виде даны так называемые гештальты, образы-притчи, которые Гегель виртуозно выстраивает в своих текстах начиная с «Феноменологии духа». Это не что иное как культурологическая дескрипция, которая в силу своей образности дает больше и отсекает меньше, чем схематическая классификация.

Значение гегелевской философии духа в контексте истории учений о культуре не только в том, что она дает беспрецедентную систематизацию видов и функций культуры в их логико-исторической связи и взаимообусловленности. (Хотя и этот результат чрезвычайно весом: без него XIX век не смог бы оперировать как чем-то очевидным представлением о культуре как системе и процессе.) Кроме этого Гегель оставляет преемникам богатый инструментарий анализа конкретных феноменов культуры, созданный им в ходе его историософских, эстетических, религиоведческих и правоведческих изысканий и размышлений. Наконец, Гегель изобразил историю культуры как грандиозный экзистенциально-напряженный сюжет, создав особый, близкий жанру романа (и вобравший в себя при этом поэтику эпоса, лирики и драмы) философский нарратив. Этот результат особенно впечатляет на фоне просветительского повествования о прогрессе и приземленной эмпиричности позитивизма XIX в.

ЛЕКЦИЯ 4. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ XIX ВЕКА

В 30-е годы XIX в. произошло то, что сейчас называют сменой культурной парадигмы: новая эпоха может быть с известными оговорками названа (по преобладающей тенденции) позитивистской. Сделаем шаг назад, чтобы подвести итоги достижениям XVIII в. Поворот, осуществленный в европейском мышлении Кантом, позволил сделать предметом интерпретации, теоретического исследования и системных построений именно культуру как третью реальность, не сводимую к природе и свободе. Принцип историзма, соединенный с открытием Канта, позволил в начале XIX в. представителям классической немецкой философии — Фихте, Шеллингу и Гегелю — построить развернутые модели поступательной эволюции универсума как творческого развития духа. Описанные при этом диалектические механизмы предметной объективации духа и его возвращения к своей субъективности через самоинтерпретацию позволяют считать эти модели развернутыми концепциями культурфилософии. В это же время становление культурологического дискурса происходит в других течениях европейской интеллектуальной жизни: в историософии позднего немецкого Просвещения, в немецком романтизме, несколько позже и во всем культурном пространстве Европы (например, во французской политической мысли, обе ветви которой — консервативная и революционная — оперировали культурологическими мифологемами, в российском споре славянофилов и западников, в ходе которого начинает осознаваться необходимость перехода от историософских схем к конкретно-философскому анализу явлений культуры).
Следующий шаг делает гуманитарная мысль 2-й пол. XIX в.: два ее доминирующих направления — каждое по-своему — создавали предпосылки культурологии. Позитивизм вырабатывал установку на отказ от метафизики в пользу эмпирического исследования конкретных феноменов и их каузальных связей. Философия жизни ориентировала на понимающее вживание в неповторимые единичные явления. Оба направления тяготели к упрощающему редуктивизму, но все же их усилиями культура была осмыслена как возможный предмет теоретического исследования.
Чтобы понять тип новой гуманитарной парадигмы, которая приходит, проявляясь в резких активных формах, надо обратить внимание на идеологическую атмосферу 30

—40-х годов. Она характерна сознательным отталкиванием от онтологических традиций западного мышления, а в силу этого и от основных аксиом учения о разуме. Критике подвергаются в первую очередь такие допущения, как возможность при определенных условиях изменить естественную эмпирическую точку зрения и встать на точку зрения разума вообще, или абсолютного разума; возможность средствами мышления гарантировать автономию философской теории; наличие на том или ином уровне реальности объективных соответствий идеальным конструкциям разума. В качестве главного обвинения классической философии выдвигали тезис о том, что ею были забыты реальный мир и действительный индивидуум. В теориях, выдвинутых в противовес классике, при всем их разнообразии была одна общая черта: объявлялось, что разум не просто отличен по своей природе от реальной действительности, но что он является ее продуктом и относительно пассивным выразителем ее внерациональных импульсов.
Разрыв с традицией не покажется слишком резким, если мы вспомним, что борьба с догматизмом и метафизикой началась еще в XVIII в.; что внутри самого классического направления действовали разрушительные силы, в частности романтическая школа; что позиции самих классиков были двойственными.
Основной набор направлений, выявившийся в общих чертах к 40-м годам XIX в., включал в себя разные, в том числе прямо противоречащие друг другу, тенденции. Но есть критерии, по которым можно отличить их от эпигонов классики или от представителей академической мысли. Главным критерием можно считать недовольство замкнутостью традиционной гуманитаристики на свои собственные ценности, методы и установки и в то же время желание найти какую-то вне разума лежащую действительность, которая могла бы «заземлить» абстрактное теоретизирование. Фактически это оборачивалось редукцией разума к той или иной иррациональной стихии. В основном выдвигалось два вида такой действительности: первый — бессознательная космическая воля, второй — сознательный, но не теоретизирующий индивидуум. Шопенгауэр — основоположник первого направления — один из самых агрессивных ниспровергателей спекулятивной философии. Однако его система многими чертами напоминает те, с которыми он

воевал: абстрактное начало в основе теории, переход от природы к этике, примат практического, постулирование верности кантианству. Новое здесь то, что воля — не только начало, но и единственная сила, имеющая субстанциальный характер. Вторую концепцию можно представить в двух вариантах мыслителей-антиподов — Керкегора и Фейербаха. Керкегор противопоставляет абстрактное бытие и существование личности, радикально разъединяя мышление и существование. Личность диалектически соотносится с Богом, но Бог, по Киркегору, отнюдь не равен абсолюту философов, это «Бог живой»; личность же должна не познавать его, а верить в него или, может быть, верить ему. Антропологический метод Фейербаха, в отличие от керкегоровского, делает человека единственным (если не считать ему подобных) действительным бытием, но и в его учении иррационализм присутствует и проявляется при попытках найти обоснование социальности и индивидуальности. Речь идет именно о радикальном культурно-идеологическом повороте, который ориентировался на тотальное сведение высших ценностей к низшем субстрату. Натиск на разум классической цивилизации позволяет прочувствовать атмосферу XIX в., впервые приблизившегося к воплощению утопии Нового времени — к цивилизации без трансценденции. Позитивизм и материализм этой эпохи справляются, как тогда казалось, со всеми духовными задачами человечества и заодно разоблачают как корыстный умысел все многовековые религиозные и метафизические грезы Европы. Среди главных обвинений прошлому был тезис о том, что метафизика забыла реальный мир и действительного индивидуума. В этом было немало правды: безжизненные абстракции старой метафизики превратились в идеологию застоя. Как это часто бывает в ходе культурных революций, отсутствие действительно нового (при острой потребности в нем) иногда небезуспешно замещается инверсией старого. Для того чтобы вернуться к забытой «реальности», создатели новой культуры решили извращенный мир идеалистов «поставить с головы на ноги». Этот бунт против разума не был лишен оснований, но высокая его версия адаптируется европейским мещанином довольно быстро и с тяжелыми последствиями для культуры.

С другой стороны, именно позитивистские установки стимулировали переход от культурфилософии к науке о культуре. Рождение культурологии как гуманитарно-социальной дисциплины было напрямую обусловлено усилиями таких новорожденных или обновленных наук, как антропология, языкознание, психология, история, правоведение, религиеведение, социология, социальная география, политэкономия и др., направленных на теоретическое обощение эмпирических исследований. Рассмотрим наиболее представительные концепции этой эпохи.

О. Конт (1798—1857) — создатель позитивистского канона. Не только в сочинениях (основные: «Курс позитивной философии», тт. 1—6, 1830—1842, «Система позитивной политики», тт. 1—4, 1851—1854), но и в активной социальной деятельности, которая предполагала даже создание своего рода «позитивистской церкви», он проповедовал создание новой цивилизации, основанной на искоренении бесплодных фантазий и рациональном синтезе всех реальных достижений человечества под знаменем «положительной философии». Положительной она была потому, что отказывалась от познания сущностей и занималась только описанием фактических («положенных» опытом) данных и их систематизацией на основе здравого смысла. В фонд культурологических идей вошел его «закон трех стадий», по которому любая система знания и ее сознательные носители (человек и человечество) проходят в своем развитии три стадии: 1) «теологическую, или фиктивную»; 2) «метафизическую, или абстрактную»; 3) «позитивную, или реальную». «Теологическая» стадия, объясняя мир, измышляет сверхопытные антропоморфные сущности (духи, боги и т. п.). Она проходит три фазы: фетишизм, политеизм и монотеизм. «Метафизическая» стадия заменяет антропоморфные фантазмы абстрактными сущностями (субстанции, идеи, материя и т. п.). «Позитивная» стадия от догматической фантастики переходит к эмпирическому вероятностному знанию феноменов. Прогрессивное движение от стадии к стадии Конт считал главным законом истории, полагая, как и его предшественники — французские просветители и Сен-Симон, — что морально- духовная эволюция является главным фактором прогресса, а экономика, география, климат и т. п. суть

вторичные подчиненные факторы. «Теологическая» стадии длится до 1300 г., «метафизическая» — до 1800, «позитивистская» начинается вместе с переходом власти от духовенства и аристократии к индустриальному гражданскому сообществу в 1800 г.
Довольно логично Конт считает ключом к успеху позитивного метода классификацию наук. В самом деле, если мы отказываемся от предпосылки мира сущностей, то единственным основанием систематизации явлений будет наш способ определения объекта и предмета исследования. Свою систему наук Конт выстраивает в соответствии с убыванием общности и возрастанием сложности предмета: математика, астрономия, физика, химия, физиология, «социальная физика» (для которой Конт изобрел название «социология»). Этой иерархии соответствует историческая последовательность прихода науки к «позитивной» стадии. Поскольку каждая наука должна опираться на факты, описанные в другой науке, порядок их созревания определен степенью сложности и зависимости от других. Поэтому «социология» проходит всего лишь период становления. В специальном выделении гуманитарных наук Конт не видел смысла, полагая, что наука всегда одна и та же. Ряд направлений (психология, политэкономия, история) он категорично отнес к псевдонаукам.
Культурологическая концепция Конта развивается под рубрикой «Социология». Движущей силой развития общества он считает эгоистические интересы индивидуумов, которые уравновешиваются и упорядочиваются альтруистическим интересом государства. При этом Конт считает понятие индивидуума абстракцией унаследованной от метафизической стадии. Действительным субъектом истории является человечество и его цивилизационные состояния. Человечество нужно рассматривать как сверхорганизм, который обладает всеми свойствами органической системы и должен изучаться как таковой. Базовыми элементами этой системы — также своего рода организмами — являются семья, кооперация и государство. Изучать общество и его культуру нужно, по Конту, при помощи двух дисциплин: 1) «социальная статика» изучает наличный уровень цивилизации и его

структурные законы, 2) «социальная динамика» изучает движение общества пути «трех стадий».

Унаследовав от Просвещения теорию прогресса, Конт принимает и такой его причудливый продукт, как культ «Верховного Существа», то есть мистического единства прошлых и будущих поколений человечества. Его цель — построение общества братской любви и взаимопомощи, скрепляемого жестким контролем и дисциплиной. Интеллигенция в этом обществе должна взять на себя роль духовенства, бизнес — роль светской власти, а социальным мотором должен быть пролетариат. Важнейшими объектами поклонения этого культа должны стать семья и женщина. Конт создает в последние годы жизни квазирелигиозную секту с тщательно продуманными ритуалами, из которой должна была вырасти «позитивистская церковь».

Идеи Конта и его адептов имели исключительное влияние на XIX в., однако они были не единственным источником позитивистской парадигмы. Еще более важным фактором было развитие и дифференциация естественных наук и параллельная попытка социальных и гуманитарных наук воспроизвести методы естествознания. Постижение культуры в таком случае становится исследованием фактической конкретности жизни этноса и социума средствами изучения документальных источников, археологических артефактов, полевых наблюдений, статистики и т. д.

В исторической науке эти пути прокладывали Л. фон Ранке (1795—1886), заложивший принципы строгой критики источников и объективизма в описание истории; Г. Т. Бокль ((1821—1862), развивавший географический детерминизм Просвещения; Н. Д. Фюстель де Куланж (1830—1889) с его идеей непрерывности развития общества, не зависящей от революционных взрывов; И. Г. Дройзен (1808—1884) с его новаторской методологией исторического познания. Дройзен, опираясь на идеи Гегеля и В. Гумбольдта, выдвигает важный для культурологии тезис о том, что предмет истории состоит в выявлении духовного образа прошлого через сохранение непреходящей конкретности момента. Реконструируя историю, мы «вникаем» в мир подобных нам людей, что позволяет истории, в свою очередь, вникнуть в нас и сформировать наш образ, дать нам образование (Bildung).

Учитывая двойственный смысл немецкого слова Bildung («образование» и «культура»), мы можем считать, что Дройзен описывает именно механизм культурной памяти. Чтобы объяснить, как человек «становится самим собой», Дройзен выделяет три типа «моральных сил», или общностей, каждая из которых обозначает определенный способ совместного бытия людей: 1) естественные (семья, племя, народ); 2) идеальные (язык, наука, искусство); 3) практические (экономика, общество, государство, сферы права и власти). Речь идет о сферах культуры, каждая из которых, по Дройзену, может доминировать в определенную эпоху, создавая культурный тип.

Культурологический подход позитивизма к искусству вырабатывает ***И. Тэн*** (1828—1893) в трудах «Критические опыты» (1858) и «Философия искусства» (1865—1869). Он выдвигает концепт «основного характера», согласно которому существует три фактора, жестко управляющих всей активностью человека и общества: раса, среда и момент. «Основной характер» формирует преобладающий в данном обществе тип человека, который, в свою очередь, на все лады выражается в искусстве. Историческая судьба народа также определяется его «основным характером». Поэтому поиск скрытых сущностей культуры — бесплодное занятие. Зато, зная детерминирующую функцию «основного характера», мы можем с пользой изучать различные формации культуры — дух, обычаи, творческие особенности, — которые присущи обществу и индивидууму на разных этапах их эволюции. Для позитивистской культурологии и социологии искусства подход Тэна стал во многом методологической установкой.

Для истории культурологической мысли очень важен поворот к пониманию языка как субстанции культуры, во многом инициированный В. фон Гумбольдтом (1767—1835). Его учение о языке как бесконечном творчестве и «формирующем органе мысли» стало корнем целого древа учений о первичности языкового моделирования смыслов в культуре. Концепция «внутренней формы» языка, в которой свернута вся картина мира того или иного этоса, также оказалось влиятельной схемой объяснения логики культуры. Этот поворот к языку происходит в философской культуре Запада уже в эпоху раннего романтизма и Контрпросвещения. Ранний Модернитет

постулировал расставание с мифом во имя логоса, науки. Языку в этой культуре отводилось место средства, орудия мышления. Язык понимался как посредник, связной, просветитель и воспитатель; для «взрослого» сознания эта роль языка, как считалось, уже не нужна, для него существует мышление. Но вместе с переоценкой всего стихийного, коллективного и бессознательного начинается и переоценка культурной функции языка. Романтики, Гаман, В. Гумбольдт в своих интеллектуальных лабораториях приоткрывают великие тайны языка. До этого момента парадигмой всякого знания были два варианта. Один — научное знание: все, что может быть помыслено, мыслится по законам и канонам рациональности. Эта парадигма сложилась на заре Нового времени и, почти не изменившись, существует и сегодня. Вторая парадигма, возникшая в ходе романтической революции, утверждает, что все, что по-настоящему может быть схвачено сознанием и истолковано, — это продукт художественного синтеза, который на самом деле более полноценен, чем научная абстракция. Но язык и в этой парадигме играл все-таки служебную роль. Оба субъекта — и «мыслящий ученый», и «гений художественной интуиции» — пользуются языком, каждый для чего-то своего. Но начиная с Гумбольдта (в России — с теории А. Потебни) язык — все чаще и чаще — стали мыслить как некую базисную структуру, которая порождает из себя и мышление, и художественное творчество. Собственно позитивисткую линию можно вести от учения А. Шлейхера (1821—1868) с его лингвистическим натурализмом. Язык рассматривался Шлейхером как биологический организм, который необходимо исследовать методами, аналогичными естественнонаучным.

Как близкую параллель этой линии можно рассматривать движение в фольклористике и литературоведении, которое назвали мифологической школой. Мифологическая школа возникла в идейном контексте немецкого романтизма в 1-й трети XIX в. Для нее характерно утверждение мифологии в качестве субстанции культуры. Начиная с исследований эволюции фольклора и литературы, школа постепенно расширяет свою предметность до изучения коллективных форм творчества, сравнительно-исторического изучения мифологии, ритуалов, религии, индивидуального сознания. Начиная с «Немецкой мифологии» Я. Гримма (1844)

понимание мифологии как бессознательного творчестве народа, на основе которого возникли жанры народной поэзии, а косвенно и вся литература, тесно увязывается со сравнительно-историческим языкознанием. Со свойственным позитивизму редукционизмом адепты мифологической школы стремились найти «реальные» основания народной фантазии, будь то метеорологические явления, исторические события или провоцирующие воображение «болезни языка». Однако проясненные в ходе этих штудий механизмы органической связи языка, мифологии, обряда, фольклора, этнопсихологии, «высокой» культуры; понимание динамики форм художественного сознания как стадиального закономерного процесса; разработанный сравнительно-исторический метод — все это навсегда вошло в арсенал гуманитарной науки вообще и культурологии в частности. В России это направление было подхвачено Ф. И. Буслаевым и А. Н. Афанасьевым, А. А. Потебней, А. А. Котляревским, О. Ф. Миллером. Афанасьев, в частности, задолго до структуралистов XX в. реконструировал простейшие базовые оппозиции, лежащие в основе мифологических представлений (например, свет — тьма, тепло — холод). К 70-м годам критика мифологической школы за редукционизм, этноцентризм, натурализм перерастает в формирование ряда других направлений, в частности сравнительно-исторического литературоведения (и искусствоведения), ориентирующегося на изучение широкого спектра международных культурных связей. Свойственные сравнительно-историческому литературоведению сближение литературы и искусства с другими формами культуры, историко-генетический метод и интерес к культурной психологии народов позволили ему стать важным ресурсом культурологических идей и методов. (В России основателем этого направления был А. Н. Веселовский (1838—1906), чья «историческая поэтика» может рассматриваться как этап истории культурологии.)
На стыке культурологически ориентированного языкознания с другими науками в этот период возникали новые перспективные направления. Так, один из главных представителей мифологической школы М. Мюллер (1823—1900), английский филолог-востоковед, специалист по сравнительной филологии, индологии, мифологии, создатель метода лингвистической палеонтологии культур, постулирует

новую дисциплину — «науку о религии», — которую он основывает на анализе обусловленности религиозного сознания мифотворческими особенностями различных языков. Но особенно плодотворным оказался союз филологии с психологией. Х. Штейнталь (1823—1899) и М. Лацарус (1824—1903) строят на этой основе теорию «психологии народов». Лацарус в работе «О понятии и возможности психологии народов» (1851) обосновывает необходимость новой науки для изучения культурного творчества народа и его «духа», производного от психологии индивидуума, но имеющего собственные закономерности. В 1859 г. вместе с Штейнталем он основал «Журнал психологии народов и языкознания», специально посвященный этой науке и ее взаимоотношениям с уже существующими методами антропологии, этнографии, сравнительной лингвистики. В итоговой работе «Жизнь души» (1883—1897) Лацарус пытается сформулировать законы, по которым «дух народа» исторически оформляется в политические и культурные институты.

«Психология народов» была развита отцом современной психологии В. Вундтом (1832—1920). Вундт не принимает толкования души как исключительно индивидуальной субстанции (из чего следовало и суммативное понимание коллективных форм психики, и отказ считать реальностью «душу народа»). Для его описательной эмпирической психологии не нужна абстрактная субстанция — достаточно конкретных психических функций в их взаимосвязи. В таком случае принципиального различия между индивидуальной и народной душой не существует: мы имеем право давать научное описание психики любого уровня общности. Особый интерес для Вундта представляет не продукт личных творческих усилий, а именно «психология народов» как результат совместной жизни и взаимодействия людей на основе своих внутренних склонностей. Главные же производные этого процесса — язык, мифы (порождающие религию на основе чувства почитания) и обычаи (порождающие мораль на основе симпатии).

Еще одну культурологическую формулу соединения психологии и истории встречаем у немецкого историка К. Лампрехта (1856—1915). В борьбе с фактуально-дескриптивным методом Ранке он выдвигает свой «причинно-генетический» метод, предполагающий интегральное изучение движущих сил

истории, каковыми являются «психогенетические» импульсы коллективных субъектов. С наибольшей выявленностью они осуществляются в социально-экономической истории. В сумме они создают культурные эпохи — предельные понятия, из которых выводятся все частные и индивидуальные духовные феномены. Для каждой ступени исторического процесса характерно общее для своего времени состояние духа, именуемое Лампрехтом «культурным диапазоном». Динамика эпох — одна и та же во всех культурах — определяется движением от первичного равенства и духовной связанности к дифференциации субъектов и духовной свободе. Для изучения этого процесса необходима история культуры как специальная дисциплина («Что такое история культуры?», 1897).

К числу культурологических достижений позитивистской ментальности, несомненно, надо причислить и создание социологии, особенно версию ***Э. Дюркгейма*** (1858—1917). Дюркгейм принадлежал к противникам как индивидуализма, так и биологизма в качестве объяснительных моделей. Социальная реальность должна, с его точки зрения, объясняться (с привлечением ресурсов естественных и точных наук) как самостоятельная область бытия без какого бы то ни было редукционизма. При помощи ключевого для его метода понятия «солидарности» Дюркгейм разделяет два типа обществ — архаическое и развитое — как последовательные стадии социальной эволюции. В архаическом обществе существует «механическая солидарность», основанная на однотипности индивидов и форм их деятельности, в развитом — «органическая», базирующаяся на разделении труда. В работе «Элементарные формы религиозной жизни» (1912) Дюркгейм задает метод интерпретации культуры на материале феномена религии, понимаемой им как символизация того или иного уровня общества через сакрализацию объекта-представителя. Будучи предельным символом солидарности, религия порождает своими обрядами и образами важнейшие культурные функции (включая науку). Общество, понимаемое как функциональный ансамбль символов, — это чрезвычайно влиятельный в культурологии XX в. концепт Дюркгейма.

Еще один контекст рождения культурологии (нередко пересекающийся с позитивистским) — традиция ***философии жизни***. У ее истоков не только

штюрмеры и романтики, но и само Просвещение (как в «официальной» версии, так и в «теневой», контрпросветительской). Для культуральной мысли XIX в. особенно важен ***А. Шопенгауэр*** (1788—1860). В своей главной работе «Мир как воля и представление» (т. 1 — 1818), принесшей ему с некоторым запозданием мировую славу, он полагает основой мирового устройства бессознательную и бессмысленную «волю к жизни», а достойной для человека целью — освобождение от воли и мира. Воля творит мир как свое воплощение и создает последовательную лестницу «объективаций»: неорганическая природа, растение, животное, человек. Каждая ступень сохраняет и на свой лад реализует волю. Сначала это слепая «воля к жизни», на высших же ступенях воля опосредована созерцаниями и переживаниями. Дорастая до искусства и морали, носитель воли получает шанс освободиться от ее деспотизма. Искусство позволяет через «незаинтересованное созерцание» идей освободиться от пространства и времени, а в случае музыки — и от самих идей. Мораль, используя энергию сострадания, альтруизма и аскезы, позволяет и вовсе «выйти из игры». Самопознание воли уничтожает саму волю.

Для нас особо важны эстетические идеи Шопенгауэра, являющиеся ключом к его влиянию на культурологию. В эстетическом созерцании человек, учит Шопенгауэр, становится объективным незаинтересованным наблюдателем. Это значит, что он может хотя бы временно достичь освобождения при помощи такого созерцания, причем неважно, будет ли это созерцание природных объектов или произведений искусства. Красота и есть переживание объективности. Шопенгауэр высказывает необычную для традиционной эстетики мысль о том, что красота существует иногда независимо от усилий художника. Любая вещь может быть прекрасной, поскольку она может стать предметом незаинтересованного созерцания объективности. Так, красота природы есть предмет, равнодостойный искусству. Шопенгауэр настойчиво позиционировал себя как верного последователя Платона и Канта: как бы спорна ни была эта его уверенность, предпосылка объективного существования идей делает его эстетику по-своему логичной. Если воля объективируется в идее, а не просто в природной вещи, то она сама отрицает себя в этой идее, и эстетический акт может присвоить такое самоотрицание воли, поставив его на службу своему

освобождению. Но это также значит, что всю культуру как систему объективаций воли к жизни мы можем рассматривать с двух парадоксально сочетающихся сторон: и как самовыражение волевой стихии, не имеющей над собой законов, и как самоотрицание воли, ведущее через искусство к свободе (или, скорее, к «нирване»). Учение Шопенгауэра об искусстве воспитало всю виталистскую традицию культурологии, причем оба указанных аспекта — и упоение волей, и отказ от нее — нашли своих адептов.

Шопенгауэровским духом проникнуто творчество ***Я. Буркхардта*** (1818—1897), учителя Ницше, базельского профессора истории, который решительно отказался выстраивать исторические события в цепочку прогрессивных стадий и предпочитал понимать в них различные формы выражения творческих жизненных сил, рассматривая этот мир сквозь призму истории духовной культуры. В самом знаменитом своем сочинении «Культура Италии в эпоху Возрождения» (1860) он реконструирует Ренессанс не как художественную эпоху, а как целостный тип культуры со всеми его аспектами. По этой книге хорошо видно, как представлял себе Буркхардт задачу истории культуры. Он дает образ культурного типа (в данном случае как индивидуалистической эстетически ориентированной культуры), показывает, в какой степени этот тип стал основой всей новоевропейской культуры, и демонстрирует свое собственное мастерство как историка-живописца, создающего творческий отклик на историческое событие. Это, по Буркхардту, лучшее, что может позволить нам феномен истории. Ценности и идеалы теории прогресса или гегелевской «всеобщей программы мирового развития» он не принимает всерьез.

Другой базельский профессор — ***И.Я. Бахофен*** (1815—1887) — осуществил еще более дерзкий пересмотр задач исторического исследования. Он перебросил мостик от романтической теории символа и мифа к будущим юнгианским погружениям в культурное подсознание. В книге «Материнское право» (1861) он выдвигает теорию матриархата, обосновывая ее небывалым способом: опираясь на мифологию и сведения о религии, обычаях и праве древнего мира. В поздний период творчества он собирает также материал современной этнографии и антропологии, но в «Материнском праве» именно символы, развернутые в мифе,

полагаются достоверными свидетельствами об архаической культуре. Если Буркхардт — историк-художник, то Бахофен — историк-мифотворец. Свою теорию Бахофен также строит по логике и поэтике мифа. Первый этап истории он изображает как счастливую пору власти женщины в обществе: в культе, праве, родстве. Это эпоха «поэзии истории», мира и гармонии между людьми и природой. Символом эпохи является земля — теллурическое начало. (Символ для Бахофена — это не эмблема, а живая сила, формирующая действительность.) Это время, когда при преобладании матерински-теллурических принципов господствовало всеобщее братство, мир и гармония в обществе, а также между людьми и природой. Далее начинается переход к отцовскому началу, которое символизируется солнцем. После «утренней» поры, когда мать властвует над сыном, наступает «полуденная», или дионисийская, когда сын обретает солнечную мощь и утверждает отцовское начало, а затем — «аполлоновская», когда власть полностью переходит к отцу. Теория матриархата, при всей ее стимулирующей исследования заманчивости и популярности в XIX в., была отвергнута в XX в. Но, как ни странно, именно «сказки» Бахофена оказались более живучими. Мифопоэтическое воображение оказалось для ряда направлений в теории культуры вполне эффективным инструментом.

Значительным этапом в истории культурологии было творчество ***В. Дильтея*** (1833—1911). Главный замысел его жизни — «Введение в науки о духе», первый том которого был издан в 1883 г. (второй так и остался незавершенным и публиковался как собрание фрагментов), — представлялся автору своего рода продолжением дела Канта по обоснованию возможностей человеческого знания и действия. Дильтей иногда по-кантовски именовал его «Критикой исторического разума». Чтобы по достоинству оценить дильтеевский поворот в гуманитарной науке, нужно учесть атмосферу кризиса позитивистской культуры, в которой Дильтей прокладывает новые научные пути. В 60-е годы начинает выявляться эмоциональный и идейный протест против позитивизма, оформившийся к концу века в настоящую культурную революцию. Дильтей как сын своего века тоже озабочен утратой живой реальности, засильем абстракций, но он видит, что

программа позитивизма также далека от жизни и также близка к дурной схоластике, как и современные ей остатки метафизики. Ему одинаково чужды как «объективная и космическая метафизика», так и «метафизика субъективности» с ее субстанциальным «носителем жизни». Ранний Дильтей ищет выход на пути создания новой психологии. Психология для XIX в. была новой (немецкой по преимуществу) дисциплиной. От психологи ждали превращения знаний о человеке в науку. Но Дильтей отмежевался от эмпирической психологии, поскольку видел в ней некорректную и неприемлемую для него объективацию внутреннего мира человека. Дильтею мечталась «описательная психология», которая без внешнего насилия абстракций осуществляла бы переход от переживания через сопереживание к пониманию. Однако со временем к Дильтею, хранящему верность европейскому рационализму и идеалу науки, приходит осознание недостаточности, зыбкой субъективности метода «переживания». Постепенно складывается новая позиция Дильтея, итоговые формулировки которой даны в «Построении исторического мира в науках о духе», вышедшем в свет в 1910 г., за год до смерти автора. Дильтей как бы переоткрывает принцип отца культурологии Дж. Вико: познаем то, что создаем. Теперь Дильтей уверен, что можно избежать и произвольных толкований субъективизма и овеществления человека объективизмом. Психическое понимается через включение человека в историю; история же понимается, потому что мы сами делаем историю и суть исторические существа. Эмпирическая психология неправа, поскольку отвлекается от направленности человеческих переживаний на смысл: для психологии придание жизни некой смыслоформы— лишь феномен в ряду других феноменов. Старая метафизика впадает в другую крайность: для нее переживание — лишь материал воплощения общих (и потому безличных) идей. Дильтей предъявляет обеим крайностям свои контраргументы. Антитезис субъективизму: переживания человека — это текучая переменная, но то, что все они принадлежат человеку, — переменная постоянная, которая одна и та же в разных субъектах. Это позволяет соотносить поток переживаний с личностной установкой «в горизонте» как отдельного «Я», так и коммуникации многих «Я» (сейчас это называют интерсубъективностью). Поэтому и возможно общение субъектов: содержание их

психики может бесконечно различаться, но форма субъективности — направленность на общезначимый смысл — у всех тождественна. Антитезис объективизму: чтобы понять личностное, не нужно его ни овеществлять, ни сводить к низшим субстратам. Для этого толкователю нужно отказаться от узурпированного права «судьи» и самому стать субъектом и партнером в коммуникации. При этом мы из безвоздушного пространства «идей» попадаем в живое время истории, со всей ее неопределенностью, но зато в этом времени есть действительное бытие живых личностей, а не «разжиженный сок разума» (как однажды выразился Дильтей). Нужно также отказаться от утопической надежды на дедукцию знания из неких первоначал, от задачи «объяснения». Но наукам о духе и нужно не «обяснение», а «понимание». В коммуникации неизбежен круг понимания части через целое и целого через свои части: процесс бесконечный, но зато не позволяющий понимающему превратить понимаемого в объект, сохраняющий обоих во взаимоотношении и взаимообмене пониманиями.

Это учение позднего Дильтея — уже не психология, а герменевтика[26]. Однако для создания герменевтики Дильтею понадобилось в диаду «переживание — понимание» внести посредующее звено — «выражение». Оформленное знаками переживание (например, текст, формат поведения, институт) становится выражением, тем медиумом, который преобразует общение в движение от случайно-частного и абстрактно-общего к «общезначимости», к «универсальной истории». Тем самым открываются перспективы искомой «науки о духе», не теряющей ни научности, ни духовности. «Значение» — ключевая категория позднего Дильтея. Она смыкает его учение с переосмысленной классикой. Одним из первых в своем интеллектуальном поколении Дильтей пересматривает наследие Канта и Гегеля, делает их своими естественными союзниками. Гегелевский «объективный дух» становится одной из центральных категорий Дильтея. Возвращение к Канту, правда, остановилось на уровне более близкого Дильтею Фихте, но значимость трансцендентального измерения Дильтеем была глубоко прочувствована. Категория «значения» также дистанцирует учение Дильтея от

[26]Этот термин сам Дильтей употреблял редко. Но именно он переосмыслил герменевтику Шлейермахера и создал предпосылки для герменевтики Хайдеггера и Гадамера.

плоской метафизики: ведь «значение» может оставаться конституэнтой личностного мира и через бесконечную интерпретацию соединяться (не растворяясь) с другими значениями в «общезначимость». Общее в такой «общезначимости» — это не одно на всех, а единое в каждом.

Тщательно проработанная в «Построении» артикуляция способностей человека и типов «универсально-исторической» взаимосвязи не только предлагала новый метод гуманитарным наукам, но и открывала нечто более существенное — возможность вернуться к наработанным культурой ценностям. Уставшие к концу века от идеологий умы и души тянулись к знанию, пониманию, сообщению; на все лады прочувствованные и осмысленные искусством и философией отчуждение, разорванность, слабость и абсурд не утолили голод по смыслу. И Дильтей показал, говоря словами Канта, «на что мы вправе надеяться»: в век, когда была окончательно утрачена церковная, сословная и политическая солидарность, на которых стояла Европа, учение о «понимании» как коллективном творчестве истории давало шанс на спасение.

Новооткрытый метод был гениально декларирован Дильтеем, но если мы обратимся к «Построению» с вопросом, как собственно этим методом пользоваться, ответа мы не найдем. Его, скорее, надо искать у тех философов, которые имели жизненное и историческое время для сбора дильтеевского «урожая», — у Гадамера и, может быть, у Хайдеггера[27]. Но если признать, что герменевтическое «понимание» скорее искусство, чем наука, то образцы его мы найдем у Дильтея в изобилии. Краткий, но показательный очерк духа Просвещения дан в конце «Построения»; феноменальны образцы биографическо-герменевтического жанра Дильтея: жизнеописания Шлейермахера («Жизнь Шлейермахера», 1870) и Гегеля («История молодого Гегеля», 1905); на русском языке издан том работ о культуре раннего Нового времени[28]. Но, возможно, наиболее существенной проверкой метода был для Дильтея опыт толкования «объективаций жизни» в работе 1905 г. «Переживание и поэзия»: в поэзии (в данном случае Лессинга, Гёте, Новалиса и Гёльдерлина), по

---

[27]Хайдеггер критически заметил, что «формальная структура взаимосвязи жизни в конечном итоге определяется у Дильтея гуманистическим идеалом Гёте и Гумбольдта», но сегодня мы в этом скорее можем увидеть преимущество Дильтея, его способность сохранить преемственность европейской гуманитаристики.

[28]Дильтей В. Воззрение на мир и исследование человека со времен Возрождения и Реформации. М., 2000.

Дильтею, достигается максимальная свобода от «категорий» и в то же время предельная общезначимость энергии личного переживания благодаря найденной форме[29].

Ф. Ницше (1844—1900), пройдя школу Шопенгауэра, довольно радикально меняет ценностную окраску его учения. Для Ницше мир и культура могут быть оправданны только как эстетический феномен. Поэтому смысл культуры не в освобождении от воли и страдания, а в усилении творческой воли, которая в предельных своих проявлениях оказывается «волей к власти». В своей ранней работе «Рождении трагедии из духа музыки» (1872) в контексте толкования античной культуры он вычленяет две культурных стихии — «дионисийскую» (принцип жизни, порыва, экстаза, слияния с бытием) и «аполлоновскую» (принцип гармонии, порядка, индивидуализма, разума, созерцания). Дальние родственники просвещенческих категорий «возвышенного» и «прекрасного», эти концепты описывают два взаимодополняющих аспекта мироустройства. В мире Аполлона царит сновиденческая культура наслаждения строем космоса, иллюзия гармонии части и целого. В мире Диониса — культура опьянения свободой, разрушением оков, радость борьбы и страдания. Живая, здоровая культура соединяет эти принципы: такой синтез осуществила классическая греческая трагедия. Больная, надломленная культура избирает один из принципов. Так, деятельность Сократа с его аполлоновской проповедью единства разума и добродетели обозначила слом и болезнь греческой культуры. Выявление здорового и больного в культуре (прежде всего в современной) становится главной темой культурфилософии Ницше. Свой метод он называет генеалогией. Задача генеалогии — расшифровка культуры как набора симптомов, свидетельствующих о том или ином состоянии ее жизненной энергии. Современной культуре, отравленной моралью, религией и безволием, Ницше выносит недвусмысленный приговор. Он систематически развенчивает ее базовые ценности: гуманизм, рационализм, исторический прогресс, религию. Наука, с его точки зрения, — небескорыстная фикция; трусливому гуманистическому

---

[29] Интересна, но менее показательна в этом отношении эстетика раннего и среднего Дильтея, представленная в т. 4 издаваемого собрания. См.: Дильтей В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Герменевтика и теория литературы. М., 2001.

оптимизму он противопоставляет свой героический пессимизм; временную динамику предлагает понимать не как историю, а как «вечное возвращение», которое не предполагает отдаленных сверхцелей и лишь предлагает человеку новые правила игры. Критика культуры стала основной темой позднего Ницше. Он призывает к «переоценке всех ценностей» и реабилитации жизни как самодостаточной ценности. До сих пор, утверждает он, европейская культура была триумфальным шествием нигилизма, отрицанием жизненной реальности и заменой ее рационалистическими и христианскими потусторонними идеалами. Человек будущего — «сверхчеловек» — вернет себе волю к жизни и любовь к бесконечной игре своими возможностями. Этому ничто не может помешать, поскольку в мире, в котором «Бог умер», нет высших инстанций, привилегированных точек зрения. Мир есть только совокупность равноценных перспектив, предполагающих бесконечные толкования, а любая вещь — это лишь перспектива, оформленная как вещь и свернутая в ней. В этом смысле мир всегда есть порождение культуры и тождественен ей. Перспектива порождается волевой устремленностью субъекта на поле захвата (в прямом и переносном смысле), она постоянно меняется, и степень присутствия в ней волевого субъекта колеблется от максимума (в витальных культурах) к минимуму (в современности). «Перспективизм» становится для Ницше главным методическим приемом для демонтажа старого универсалистского мировоззрения. Ницше был доволен, когда Брандес назвал его учение «радикальным аристократизмом». В этом же духе высказался Т. Манн, назвав «историю творчества Ницше историей возникновения и упадка одной мысли», мысли о культуре, добавив, что культура — это «все то, что есть в жизни аристократического»[30]. Действительно, перед нами необычная попытка восстановить аристократическую аксиологию в самых жестких ее версиях (вряд ли в такой форме имевших историческое воплощение) и противопоставить культ формы, свободно порожденный волей, «плебейскому» культу содержания, пользы и цивилизации. В то же время предикат «аристократизма» плохо сочетается с рядом ницшеанских установок. Может быть, дело в том, что Ницше, принимая ценность свободного

---

[30]«Философия Ницше в свете нашего опыта». Собр. соч. в 10 тт. Т. 10, с. 359.

живого духа, стоящего над любыми идеями, не принимал то, что делает дух духом, а не душой или жизнью, — не принимал императив служения высшему. В таком случае критика культуры логично обращается в воспевание пустоты и лжи как сотрудников и защитников жизни. Жизнетворные силы приписываются именно любви к иллюзии. Критика Ницше отчасти попадает в цель, лишь если иметь в виду под культурным каноном Европы Просвещение и его позитивистский извод (что, конечно, не так). Парадоксальным образом его дискурс иногда бывает близок просвещенческому скептицизму и гуманизму. Довольно много перекличек у Ницше с греческой софистикой, с романтизмом. Задаваясь вопросом, что, собственно, нового привносит в эту традицию Ницше, мы обнаруживаем не столько доктрину, сколько пафос освобождения от тирании «культурного наследия». Культуркритика Ницше была реакцией на то, что мещанско-позитивистская цивилизация «приватизировала» религию, мораль, истину, превратив их в посюсторонние ценности. Как чуткий медиум, улавливающий и конденсирующий атмосферу идей, Ницше понимает что пришло время протеста, и он начинает восстание, не жалея в борьбе даже тех, кто мог бы быть его союзником. Радикализм ницшеанской критики и объясняет его чрезвычайную влиятельность, не ослабевшую и сегодня.

Течением, связавшим своей историей культурологическую мысль XIX и XX вв., стало ***неокантианство***. Если кантианство первой волны в своей культурфилософии использовало в основном идеи «Критики способности суждения», то неокантианство опирается на весь ресурс наследия великого мыслителя. Довольно быстро течение разделяется на две школы: марбургскую (Г. Коген, П. Наторп, Э. Кассирер) и баденскую (фрайбургскую) (В. Виндельбанд, Г. Риккерт) школ. Марбургская школа пыталась развить трансцендентальный метод Канта и расширить его применение от естествознания и математики до всех областей культуры. (На основе синтеза неокантианских методологий Кассирер создаст философию символических форм, о которой речь пойдет позже.) Баденская школа, опираясь на практическую философию Канта, стремилась построить методологию «наук о духе», специфика которых виделась в ориентации на мир ценностей и описание индивидуальной предметности без генерализирующих

приемов (идиографический метод). ***Виндельбанд***, противопоставляя номотетическим (то есть законополагающим) естественным наукам идиографические, утверждает, что человеческий интерес и любая оценка всегда относятся к «единичному и однократному». Подведение под общие законы ведет к утрате оснований единичного явления. Поэтому идиография сохраняет единичное, но придает ему общезначимость, соотнося с ценностями. Философия, утверждает Виндельбанд, не должна ни описывать, ни объяснять оценки. Этим занимаются психология и история культуры. Предмет философии — «правила оценки», задаваемые природой той или иной ценности и сущностью нормативного сознания. Критицизм, подчеркивает Виндельбанд, возникший сначала из проблемы науки, невольно получил более широкое значение философии культуры, даже стал философией культуры по преимуществу. Осознав законы творческого синтеза в акте оценки, «культура познала самое себя, ибо в глубочайшем существе своем она и есть не что иное как этот творческий синтез».

Следуя за Виндельбандом, ***Риккерт*** полагает целью истории как науки изображение при помощи «индивидуализирующего» метода неповторимых, но значимых событий, а целью естествознания — конституирование общих принципов бытия. Признавая равноправие естествознания с его генерализацией и истории с ее индивидуализацией, он все же склоняется к тому, что история имеет дело с самой действительностью, хотя и познает ее лишь в одном аспекте. Естествознание имеет дело с природными объектами, препарируя их при помощи абстракций. История же работает с культурными объектами, которые в силу их индивидуальности более адекватны ее методу. Выделить культурное из природного можно при помощи понятия «ценность» (Wert). Ценности — это внеэмпирическая область смыслов. Ценность нельзя назвать ни объективной, ни субъективной; она не «существует» в том смысле, в котором существуют вещи в физическом мире, — она «значит». Само действие по отнесению к ценности не имеет ничего общего с констатацией факта. Здесь проявляется свободная воля личности: по существу, мы имеем дело с актом творчества, с самополаганием личности как ответственной за смысл. Мировое целое есть сочетание действительности с ценностью, сущего и должного, бессмысленного

существования и несуществующего смысла. Здесь нет предмета для специальных наук, и только философия может пытаться разрешить загадку этого сочетания. Культура, по Риккерту, есть «совокупность объектов, связанных с общезначимыми ценностями», из чего следует, что она является непосредственным предметом философии. Философия всегда есть философия культуры.

Науки о культуре получили свою версию и в ***России XIX века***. Временем рождения рефлексии о культуре в России можно признать 30—40-е годы XIX в., когда в ходе полемики славянофилов и западников и под влиянием европейского консервативного романтизма формируется своеобразная религиозная историософия, апеллирующая к метафизике «духа истории» и «духа народа». Описывая влияния и заимствования, надо учитывать всю довольно пеструю идейную «топографию» тогдашней Европы: историософскую мистику, немецкую спекулятивную философию, либеральный и консервативный дискурс, политическую мысль радикального и реформаторского социализма, культур-национализм. Русские интеллектуалы 30—40-х годов очень внимательно следили за умственными коллизиями Европы, поскольку постепенно переходили от ученичества и подражания к полемическому диалогу. В силу этого без отклика не оставалось ни одно сколько-нибудь значимое направление. Среди протагонистов спора в первую очередь можно упомянуть имена П. Я. Чаадаева, А. С. Хомякова, И. В. Киреевского, К. С. Аксакова, Ю. Ф. Самарина. Показательно, что доминируют здесь славянофилы, для которых культурная среда есть способ ограничения индивидуального произвола. Западническая мысль пока сравнительно мало интересуется культурным универсумом: для нее значима не культура, а цивилизация как итог прогресса. Концепт культуры практически не встречается в теоретических построениях этих течений, но в них просматривается состав будущей науки[31], уже востребованы универсалии нового типа, которые не выводимы ни из исторической фактологии, ни из социального, ни из политического словаря предшествующих дискуссий. Так, хомяковские категории «кушитства» и «иранства» при всей их очевидной фантастичности предполагают новую предметность для исторической

---

[31]Намечена даже семиотика повседневности. См., например, статью Самарина «Два слова об одежде» в кн.: Самарин Ю. Ф. Статьи. Воспоминания. Письма. М., 1997.

мысли: метаэтнический культурный тип и телеологию истории. Однако надо признать, что здесь мы имеем дело не с культурологией, а именно с историософией. Одержимость историцизмом, вообще свойственная 1-й пол. XIX в., в данном случае облекается в одежды учения о сакральной миссии того или иного культурного (или этно-культурного типа). Следует учесть также, что формирование этих воззрений и укорененной в них культурной рефлексии проходило в России на фоне политического созревания самосознания гражданского общества и создания идейно насыщенных трудов по русской истории и культуре (Н. М. Карамзин, А. С. Пушкин, кн. В. Ф. Одоевский, В. С. Печерин, А. И. Герцен, Т. Н. Грановский, Н. А. Полевой, Н. И. Надеждин, С. М. Соловьев, В. О. Ключевский), и поэтому историософский формат в этой атмосфере был более чем естественным.

Но тематическая связь культуры, веры и истории не была в русской историософии случайной или акцидентальной: такая трехчастная формула вытекала из самой сути духовных поисков эпохи. Это было отмечено В. В. Зеньковским: «Та идея, которая была руководящей в философском творчестве А. С. Хомякова — построение цельного мировоззрения на основе церковного сознания, как оно сложилось в Православии, — не была ни его личным созданием, ни его индивидуальным планом. Как до него, так и одновременно с ним и после него — вплоть до наших дней — развивается рядом мыслителей мысль, что Православие, заключая в себе иное восприятие и понимание христианства, чем то, какое сложилось на Западе, может стать основой нового подхода к темам культуры и жизни. Это рождало и рождает некое ожидание, можно сказать, пророческое устремление к новому “эону”, к “эпохальному” пересмотру всей культуры»[32]. «Новый “эон” мыслился не как синтез Православия и западной культуры, но как построение нового культурного творческого сознания, органически развивающегося из самых основ православно-церковной установки. Не без оттенка утопизма славянофилы жили верой, что все подлинные ценности Запада окажутся “уцелевшими”, хотя в своих корнях они окажутся связаны совсем иной духовной установкой»[33]. То, что Зеньковский называет «построением нового культурного сознания», соотносится не только со

---

[32]Зеньковский В. В. История русской философии. Харьков; М., 2001, с. 201.
[33]Там же, с. 231.

славянофильскими идеями. Выходя из их круга, мы обнаруживаем весьма широкий идеологический спектр — от консервативного европеизма Чаадаева и Пушкина до радикализма Герцена и Бакунина, — но в нем присутствует все та же установка на усмотрение новой предметности (культуры как универсума объективного духа) и понимание триединой связи культуры, религии и исторической динамики.

Контраст с эпохой историософии позволяет говорить о появлении философии культуры (культурфилософии) в России последней трети XIX в. Кристаллизация нового направления была обусловлена и перенасыщенностью ментального «раствора», и европейскими влияниями. Что до последних, то надо отметить формирование позитивистской культурологии (Конт, Тэн, Бокль) и интерес к культурной среде со стороны самой науки (политэкономии, социологии, этнографии, психологии, языкознания). Представления о детерминирующей роли естественной и социальной среды, свойственное позитивизму, оказало на русскую мысль весьма активное (хотя и не всегда позитивное) воздействие. Возникает на Западе и оппозиция позитивизму, наиболее четко оформившаяся в 80-е годы в символизме и околосимволистских течениях. В 90-е годы аналоги этой оппозиции появляются в России (чем и было инициировано становление Серебряного века). Но указанные влияния лишь играли роль катализатора. Имманентная логика развития русской мысли также вела к осознанию новой — культурологической — предметности. Не стоит забывать и о роли александровских реформ, которые требовали от интеллигенции уже не келейных размышлений и салонных дискуссий, но выработки действенного мировоззрения, готового взять ответственность за судьбу культуры и государственности.

Как и на Западе, в России превращение культурфилософской публицистики в научную дисциплину осуществилось усилиями позитивной науки. Заметную роль сыграло отечественное языкознание, которое уже в 50—60-х годах развило самостоятельное ответвление немецкой мифологической школы и гумбольдтианской теории языка (Ф. И. Буслаев, А. Н. Пыпин, А. Н. Веселовский, А. А. Потебня, А. А. Котляревский). Сложившийся в лоне этого направления образ языка как безличной смысловой стихии, предопределяющий через речь, миф и

фольклор схемы мышления и поведения, показал возможность объективного научного анализа духовной культуры. Происходит становление социологии культуры, теоретической историографии культуры (В. И. Герье, Н. И. Кареев, М. М. Ковалевский, А. С. Лаппо-Данилевский, Н. В. Теплов). Кроме того, упомянутые выше российские историки вбросили в общественное сознание колоссальный систематизированный материал, весьма провоцирующий, культурологические обобщения. «Государственая школа» в правовой и исторической мысли (К. Д. Кавелин, Б. Н. Чичерин, В. И. Сергеевич, А. Д. Градовский, П. Н. Милюков) концептуализировала историческое взаимодействие общественных институций и поставила вопрос о взаимном опосредовании в культуре утилитарного и нормативно-идеального начал. Особо надо отметить роль Чичерина, в трудах которого был осуществлен синтез правовой тематики с культурфилософской: это обусловило рождение богатой плодами правовой ветви русской философии, которая в XX в. была блистательно продолжена такими религиозными мыслителями, как С. Н. и Е. Н. Трубецкие, Б. П. Вышеславцев, П. И. Новгородцев, И. А. Ильин, Б. А. Кистяковский.

При всем том — как это ни парадоксально — ключевую роль в кристаллизации русской культурологии сыграли естественные науки. Мыслители, которые попытались построить в этой области знания научный метод, были по своему образованию и ментальности естествоиспытателями. ***Н. Я. Данилевский*** получил степень магистра ботаники на естественном факультете Петербургского университета, занимался почвоведением, экономикой, статистикой, работал директором ботанического сада, исследовал рыбное хозяйство Волги и Каспийского моря. В своем главном культурологическом труде «Россия и Европа» (завершен в 1869, издан в 1871) он критикует понятие мировой цивилизации и ее прогресса, выдвигая учение о «культурно-исторических типах» (египетский, китайский, греческий, римский и т. п.), которые существуют по законам биологической популяции, проходят все естественные этапы роста от рождения до смерти и при этом не передают свое наследие другим типам. Особое внимание Данилевский уделил германо-романскому и славянскому типам: первый находится в состоянии

умирания, второй — в стадии молодости и собирания сил вокруг России как центра. Отсюда следует, что присоединение к Европе не может принести славяно-русскому типу ничего, кроме неприятностей и помех. После юношеского увлечения фурьеризмом Данилевский, видимо, принимает православное мировоззрение, однако естественное богословие, которое он развивал в ходе критики дарвинизма, высвечивает скорее некоторый натуралистический деизм.

К. Н. Леонтьев закончил медицинский факультет Московского университета. В качестве батальонного лекаря участвовал в Крымской войне, затем работал домашним врачом. Несомненно, что этот ранний период много значил и для дальнейшей его жизни — жизни литератора, дипломата, публициста, монаха. Начиная с работы «Византизм и славянство» (1875), в известной мере бывшей откликом на книгу Данилевского, Леонтьев создает ряд философско-публицистических произведений, в которых развивает свою теорию культуры. (При жизни автора они издавались лишь раз, в 1885—1886 гг., в двухтомнике «Восток, Россия и славянство».) По Леонтьеву, культуры суть аналоги биологических организмов. Как таковые они развиваются по естественным законам, проходя периоды зарождения, расцвета, старения и распада, или, иначе говоря, от «первичной простоты» к «цветущей сложности» (это эстетический максимум культуры) и наконец ко «вторичному смесительному упрощению». Леонтьев — самый сложный по духовному составу мыслитель своего времени. Биологический детерминизм дополняется у него радикальным эстетизмом: жизненная сила, оформленная красотой, — главный для Леонтьева критерий состоятельности культуры. В то же время не подлежит сомнению его искренняя верность православным идеалам: переживания 1871 г. привели Леонтьева к религиозному обращению и стремлению к монашескому постригу. Но и бесконфликтной его веру назвать нельзя: он остро переживал несовместимость веры и культа красоты, делая, впрочем, однозначные выводы: «Итак, и христианская проповедь, и прогресс европейский совокупными усилиями стремятся убить эстетику жизни на земле, то есть самую жизнь… Что же делать? Христианству мы должны помогать, даже в ущерб любимой нами эстетики…». Леонтьев практически не нашел союзников в

интеллектуальной среде своего времени: ни неославянофилы, ни политические консерваторы, ни церковь, ни философия не могли принять его причудливый синтез византийской модели православия, крайнего этатизма и эстетизма. Но провоцирующее влияние его мысли было (и остается) очень значительным.

Л. И. Мечников, брат великого биолога, учился в Петербургской медико-хирургической академии, в дальнейшем переключился на географию и активно сотрудничал с Э. Реклю. С 1877 г. начинают выходить его труды, развивающие концепцию географического детерминизма. В 1898 г. выходит русский перевод его французской книги «Цивилизация и великие исторические реки» (переиздан в более полном виде в 1924). Здесь Мечников выдвигает теорию определяющей роли водных пространств, в соответствии с которой мировая история движется от речного периода, породившего четыре великих древних цивилизации, к морскому, известному, в частности, средиземноморской культурой, и далее — к океаническому который начинается с открытия Америки и закончится созданием глобального социально справедливого мира. Религиозный аспект культуры был для него лишь одним из факторов, предопределенных стадией развития цивилизации. Труды Мечникова остались в свое время незамеченными, и лишь во 2-й пол. XX в. ему уделили достойное внимание.

К этому же натуралистическому направлению можно с оговорками отнести Федорова и Розанова, которые не были профессиональными естествоиспытателями, но исходили из интуиции ценностной первичности витального начала и доверия к бессознательной мудрости живой материи. Н. Ф. Федоров с 70-х годов начинает проповедовать оригинальное учение о культуре как «общем деле», сердцевиной которого является воскрешение предков силами объединенной науки. Прослеживается определенное влияние его личности и его идей на Л. Н. Толстого и В. С. Соловьева в 80-е годы. Федоров активно пользуется лексикой и образным строем православия, хотя, пожалуй, деятельность его сторонников правильнее было бы позиционировать как еретическую секту. В. В. Розанов становится заметной фигурой в контроверзах русской интеллигенции в 90-е годы. Важнейшие публикации этого времени: «Место христианства в истории» (1890), «Легенда о

Великом инквизиторе» (1894), «Религия и культура» (1899). Философия жизни и культуры, развиваемая Розановым, не поддается однозначным квалификациям (что во многом обусловлено уникальным жанрово-стилевым модусом, выработанным зрелым Розановым: перед нами исключающие систему импрессионистические заметки и опыты). В целом она пронизана протестом против умервщляющих абстракций культуры и воспеванием своеобычности тварного органического мира. Характер религиозности Розанова — трудноразрешимая проблема. Духовный преемник Достоевского, он доводит трагическую экзистенциальную диалектику своего учителя до последней границы, да и, пожалуй, переступает ее. Своеобразный пантеизм Розанова с его центральными темами — жизнь души, быт, пол, семья — не мог не столкнуться с христианством: и в самом деле, Розанов иногда представляется апологетом язычества, часто яростным критиком «исторического христианства» и Церкви как института, но в то же время он никогда явным образом не дистанцируется от православия.

То, что размышления о культуре превращаются в наукоподобный жанр именно в рамках философствующего натурализма, в целом понятно. Интуиция органической формы вместе с научным методом и позитивистской установкой могли собрать в целое основные культурологические темы: морфология духа, символ, знак, тип, традиция, история, интерпретация… Однако при этом с неизбежностью размывались интуиции сверхприродного Абсолюта, метафизической реальности, этической сердцевины личности, трансцендентно Иного… Предотвратить этот крен смогла другая линия культурфилософии, становление которой также пришлось на 70-е годы. Русская литература (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский) и русская философия (В. С. Соловьев, Б. Н. Чичерин) предлагают альтернативную стратегию понимания культуры. При всех очевидных различиях, представители этого направления едины в ощущении неразложимости культуры на мирские и природные начала. Сверхмирное начало ощущается ими так же остро, как витальный субстрат культуры «натуралистами». Даже Толстой — с его неоруссоизмом, яростной критикой цивилизации и плохо совместимой с христианством религиозностью —

отличается от «натуралистов» ясным осознанием того, что жизнь и культура нуждаются в этическом и религиозном оправдании.

Представляется, что особую роль в рамках этого направления сыграло творчество ***В. С. Соловьева.*** Соловьевское «Оправдание добра» (последняя версия — 1899) — этот грандиозный философский эпос — может рассматриваться кроме прочего и как оправдание культуры в свете ее религиозного предназначения. Часть третья («Добро через историю человечества»), составляющая большую половину объема книги, посвящена рассмотрению институтов человеческой культуры (личности, семьи, нации, общества, почитания предков, права, экономики, войны, государства, церкви) в их истории и в их внутренней взаимосвязи и взаимопомощи. Картина будет еще более впечатляющей, если мы дополним ее материалами активной полемики Соловьева со своими современниками: с Данилевским, Леонтьевым, Розановым, Чичериным, Толстым, Достоевским, Федоровым, Антонием (Храповицким) и др. Соловьев впервые решительно отходит как от позитивистской, так и от эстетской абсолютизации культуры. Он предлагает рассмотреть культуру как элемент полемической оппозиции «Культура и (или) Вера». Так, в «Трех разговорах» Политик (представляющий собой тип современного либерала-скептика) и Дама (олицетворение здравого смысла) затевают спор о культуре как средстве избегать войны и конфликтов. «Вы ведь хотели сказать, — резюмирует Дама, — что времена переменились, что прежде был Бог и война, а теперь вместо Бога культура и мир?» Политик, соглашаясь, дает определение культуры как «минимума рассудительности и нравственности, благодаря которому люди могут жить по-человечески». Новый поворот разговору сообщает г-н Z (выразитель точки зрения Соловьева): смысл его иронических замечаний в том, что релятивизм и нежелание воевать за истину суть «симптом конца». Эта тема, в свою очередь, и позволяет логично включить в текст знаменитую «Краткую повесть об антихристе» с рассказом о последней войне человечества. Культура как мирская прагматичность оказывается прологом к апокалипсису. Как бы мы ни оценивали ту или иную идею Соловьева, очевидно, что в целом перед нами систематизированный опыт отсечения крайностей и поиска золотой середины: синтеза веры, нравственности и разума.

Культура для Соловьева оказывается тем символическим универсумом, в котором происходит воплощение и накопление всего, что служит этому синтезу. Неудивительно, поэтому, что именно Соловьев подытожил результаты эпохи генезиса культурфилософии и сыграл для последующей эпохи роль идейного камертона. Соловьеву удалось сформировать своего рода теоретический канон, который открыл поле многообразных вариаций.

Становление самобытной философии культуры в России совпало с общим изменением в ментальной атмосфере конца XIX в.: с поворотом от позитивизма к метафизическим ценностям. В целом XIX век был подчинен позитивистской парадигме с ее принципом детерминирующей роли естественной и социальной среды. Эта установка вряд ли может быть названа бесплодной, но по крайней мера одна общая черта позитивистских учений выявила их диссонанс с глубинными устоями русской культуры: для всей этой идейной констелляции совершенно неуместным было понятие идеала. Витализм (или органицизм) этого направления, как правило, усматривал в культуре волю к власти, но отнюдь не стремление к идеалу (если только не принимал последнее как «полезную иллюзию»). Однако на рубеже веков происходит заметная «смена вех». Если говорить о филиации идей, то поворот происходит под влиянием мощного импульса творчества Вл. Соловьева. Но правильнее было бы видеть этот процесс в предельно широком и разнородном контексте оживления всей духовной жизни предвоенной России.

ЛЕКЦИЯ 5. КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ XX ВЕКА

XX век дает большой спектр вариантов культурологических учений. В значительной мере тон культурологии века задают уже рассмотренные нами концепции Дильтея (особо повлиявшего на герменевтику и экзистенциализм), Ницше, баденского неокантианства. В начале века появляются и доминируют до Первой мировой войны учения Бергсона и Зиммеля, продолжающие линию философия жизни. После войны, и особо интенсивно с середины 20-х годов,

оформляются основные современные версии культурологии. Шпенглер создает морфологию культуры, Кассирер — философию символических форм, а Ортега-и-Гасет — рациовитализм. Хайдеггер и Ясперс строят экзистенциальную философию культуры. Из исторических исследований вырастают теории Тойнби и Хейзинги, из философской антропологии — концепции Шелера и Ротхакера. Социология культуры становится почвой для культурфилософских построений М. Вебера, А. Вебера, Маннгейма, Парето. Религиозную философию культуры создают Гвардини, Тейяр де Шарден, Тиллих. Нередкими являются случаи кристаллизации оригинальной культурологической мысли в современной интеллектуальной литературе и эссеистике (Т. Манн, Гессе, Лем, Борхес). Свою концепцию культуры имеют такие авторитетные направления мысли, как феноменология, психоанализ, герменевтика, структурализм и др. Рассмотрим ключевые идеи наиболее влиятельных учений.

Г. Зиммель (1858—1918), как и все представители поздней философии жизни, ищет гибридные формы витализма. Его версия включает идейные мотивы позитивизма, марксизма, гегельянства, гётеанства и бергсонианства. От марксизма у Зиммеля интерес к процессам отчуждения продукта от производителя, но он предпочитает гегелевскую расстановку приоритетов: духовное отчуждение первично по отношению к его социальным, культурным и экономическим выражениям. Один из создателей социологии, он привносит в тему культуры приемы формально-социологического исследования конкретных общественных феноменов: ряд таких феноменов едва ли не впервые был тематизирован именно Зиммелем (мода, деньги, реклама, массовая культура, повседневность). От неокантианства идет его понимание духовной культуры как «трансцендентального формотворчества». Анализ культуры Зиммель сравнивает с грамматикой, которая изучает форматуру языка, его структуры, а не сказуемое. Включение форм в социальный и исторический контекст — это для Зиммеля не только сознательный акт исследователя, но и бессознательное поведение любого субъекта общества и истории. Кроме культурных форм существует и «индивидуальный закон»: личностная формирующая сила, определяющая творчество и жизненные установки

— зачастую вопреки культурным формам. В этом напряжении между формой, личностью и жизнью состоит главный конфликт, на котором сосредоточен Зиммель как философ культуры. Культурные формы различаются по дистанции от жизни как таковой. Есть непосредственные формы жизни, связанные чаще всего с коллективными бессознательными стереотипами: поведение масс, обмен, подражание и т. п. Более опосредованно связаны с жизнью институты и организации, направленные на прагматические цели. Максимально удалены от жизни «игровые» формы, чистые символические ритуалы, значение которых не связано напрямую с переживаниями реальности (например, «искусство для искусства»). Анализируя современную культуру, Зиммель диагностирует ее как культуру отчуждения и объективности. Формализм, интеллектуализация, бюрократизация довлеют себе и не нуждаются в обеспечении «валютой» жизненных ценностей. Культурные формы неуклонно приобретают игровой самодовлеющий характер, и этот процесс находится в прямой связи с атомизацией человека, его «освобождением» от жизненной вовлеченности в формы. Субъективная свобода, порожденная отчужденной культурой, в свою очередь, продуцируется индивидуумом, и этот замкнутый цикл ускоренно приводит к омертвению культуры. В современной культуре Зиммель находит общую стилевую формулу — «объективность» как формальное безразличие к содержанию, жизни и личности. Особенно выразителен в этом отношении зиммелевский анализ культурной функции денег как стилевой эмблемы современности. Трагический парадокс культуры Зиммель видит в том, что исчерпание жизненного порыва происходит по причине стремления самой жизни к форме и самоопределению через самоограничение. Более того, дух, так же как и жизнь, стремится к формализации в культуре. Культура, с одной стороны, позволяет жизни стать «более-чем-жизнью», с другой же — подчиняет ее своим формальным законам, заставляет «работать на себя» и лишает витальной силы. Вся история культуры демонстрирует этот закон вырождения жизненного порыва. Выхода из этого тупика не существует, поскольку у жизни нет адекватных форм, а значит, нет телеологического движения к наилучшей оформленности: нет поступательной трансформации, есть лишь смена

форм или восстание против самого принципа формы, что, по Зиммелю, как раз и присуще современной стадии культуры.

А. Бергсон (1859—1941) посвятил проблемам культуры сравнительно немного работ, но масштаб его влияния на культурфилософию чрезвычайно значителен. Общественное признание (в 1922 г. он стал первым президентом Международной комиссии по интеллектуальному сотрудничеству, а в 1927 получил Нобелевскую премия по литературе) свидетельствует, что его философия воспринималась в том числе и как культурная программа. Первые десятилетия XX в. были буквально охвачены духом бергсонизма. Новое переживание времени как «длительности» пропитало все слои культурной почвы, и сопоставить его можно разве что с переживанием эйнштейновской «относительности». Как ни странно, тема времени была сравнительно новым гостем в культуре. Рожденная в XVIII в. идея историзма не затрагивала самой природы времени. До XIX в. в европейском мировоззрении царствовали Вечность, Пространство, Порядок, Повторение; в ходе столетия власть перешла к Процессу, Истории, Переживанию, Порыву. Но за «революцией» пришла «реставрация»: взяли свое более привычные интуиции и время опять «опространствилось», овеществилось, психологизировалось. Бергсону пришлось осуществить вторую революцию: его «длительность» решительно размежевала время психофизическое и время онтологическое, в котором коренились еще два великих бергсоновских концепта — «творчество» и «интуиция». Бергсон учит о первичной интуиции, которая открывает нам неделимую подвижную непрерывность («длительность»), дает непосредственное и целостное понимание реальности, в отличие от механически действующего и практически ориентированного рассудка. Уже в первой его значительной работе «Опыт о непосредственных данных сознания» (1889) понятие длительности тесно связано с понятиями свободы и творчества. Правильно пережитое время освобождает творческую интуицию от диктатуры интеллекта (понимаемого как механический инструмент) и от инертности социальных структур, открывая пространства живой культуры. В отличие от Зиммеля, Бергсон не считает фатальным конфликт жизни и формы: для него важно найти способы реанимировать подавленную интуицию (среди таких

способов мы неожиданно встречаем «смех» и «здравый смысл»), но так же важно найти для интуиции адекватную форму (поэтому Бергсон — решительный сторонник классического образования). В «Творческой эволюции» (1907) — самой знаменитой книге Бергсона — основой культуры «длительности» и «интуиции» становится биологическая эволюция, движимая «жизненным порывом», который, не нуждаясь во внеположенных ценностях, из себя порождает формы как «остывший» продукт своих импульсов. Непосредственно культурологическая концепция содержится в работе Бергсона «Два источника морали и религии» (1932). Бергсон утверждает в ней, что существует два идеальных типа общества (в истории реализованные лишь в некоторой мере): «закрытое», авторитарными средствами утверждающее стабильность и «статическую» мораль, и «открытое», воплощающее в творчестве выдающихся людей «жизненный порыв» и «динамическую» мораль. Истоки современного кризиса, по Бергсону, лежат в агрессивной и механистической моральной «статике». Будущее — за открытым обществом с его свободной витальностью. Культурными предтечами открытого общества являются христианская мораль, духовная и политическая толерантность, свободоносное творчество великих художников.

Появление в 1918 г. «Заката Европы» ***О. Шпенглера*** (1880—1936) с его «морфологией» уникальных культур-организмов можно рассматривать как окончательное рождение культурологии в качестве самостоятельной дисциплины. Главный объект критики Шпенглера — понимание мировой культуры как единого и прогрессивно развивающегося целого. По Шпенглеру, есть только культуры как индивидуумы — со своей судьбой и своим неповторимым лицом: «Вместо безрадостной картины линеарной всемирной истории <…> я вижу настоящий спектакль множества мощных культур, с первозданной силой расцветающих из лона материнского ландшафта, к которому каждая из них строго привязана всем ходом своего существования, чеканящих на своем материале — человечестве — собственную форму и имеющих каждая собственную идею, собственные страсти, собственную жизнь, волнения, чувствования, собственную смерть»[34]. Таких

[34]Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. М., 1993, с. 151.

культур, прошедших полный цикл развития и стилистически близких, Шпенглер насчитывает восемь: египетская, индийская, вавилонская, арабо-византийская, китайская, греко-римская, западноевропейская и майанская. Развитие культуры определяется не причинными связями, а направляется присущей только ей «судьбой» (Шпенглер имеет в виду античный «рок» со всеми его коннотациями). Единство культуры определяется не идеями и договорами, а ее уникальной душой, живущей во всех явлениях. В основе каждой состоявшейся культуры лежит таинственный и неповторимый первообраз (прафеномен), который бесконечно варьируется во всех вторичных феноменах этой культуры. Поэтому культуры непроницаемы и непонятны друг для друга, хотя возможно их взаимодействие без взаимопроникновения. Шпенглер ярко портретирует души культур. Античная культура имеет в своем основании «аполлоновскую» душу, которая выражается в прасимволе скульптурно оформленного тела; в основе арабской культуры —«магическая» душа, выраженная прасимволом пещеры и строгим противопоставлением души и тела; в основе западной — «фаустовская» душа, воплощенная в символе чистого бесконечного пространства и временного процесса. Но участь всего одушевленного — это жизненный цикл и его конечность. Все, что существует, подчиняется ритму природы и проходит стадии рождения, взросления, зрелости, старости и смерти или, по другой метафоре, стадии весны, лета, осени, зимы: «Каждая культура проходит возрастные ступени отдельного человека. У каждой есть свое детство, своя юность, своя возмужалость и старость»[35]. «Культура рождается в тот миг, когда из прадушевного состояния вечно-младенческого человечества пробуждается и отслаивается великая душа... Она расцветает на почве строго отмежеванного ландшафта, к которому она остается привязанной чисто вегетативно. Культура умирает, когда эта душа осуществила уже полную сумму своих возможностей в виде народов, языков, вероучений, искусств, государств, наук и таким образом снова возвратилась прадушевную стихию. <…> Как только цель достигнута и идея, вся полнота внутренних возможностей, завершена и

---

[35]Там же, с. 265.

осуществлена вовне, культура внезапно коченеет <…> — она становится цивилизацией»[36].

Противопоставление культуры и цивилизации как двух последовательных стадий изобрел не Шпенглер. Эта тема возникла в ходе самоутверждения немецкого Просвещения и его полемики с французским. Но у Шпенглера этот концепт становится одним из главных инструментов анализа культурной динамики. Цивилизация, по Шпенглеру, есть совокупность крайне внешних и крайне искусственных состояний, к которым способны люди, достигшие последних стадий развития. Цивилизация есть завершение и неизбежная судьба всякой культуры. Смыслы культуры больше не вдохновляют людей, обращенных уже не к культурным ценностям, а к утилитарным целям и заботе о собственном благополучии. Цивилизация является волей к власти над миром, к конструированию поверхности земли. Поэтому культура национальна, а цивилизация интернациональна, культура наполняет время живыми смыслами, а цивилизация — пространство вещами и техникой. Мировой город побеждает провинцию, космополитизм побеждает патриотизм. Масса доминирует над индивидуумом, и появляется, с одной стороны, массовая культура с ее культом присвоения и потребления, а с другой — элитарная «александрийская» культура холодных интеллектуальных игр. Шпенглер не видит в этом трагедии: цивилизация — это всего лишь закономерный конец, к которому в своем развитии приходит любая культура. Мудрый человек не противится этому закону; исповедуя принцип «любви к судьбе», он принимает ее правила игры.

Если шпенглеровская диагностика и критика современности перекликается с целым рядом культурологических учений начала XX в., то его морфологический метод в значительной мере оригинален, а в ряде моментов — беспрецедентен. Его главная идея — познание живой формы при помощи аналогии. Разворачивая принцип аналогии, Шпенглер создает большой аналитический инструментарий: *прафеномен*; *гештальт* (образ, улавливающий смысл и динамику метаморфозы); *физиогномика* (морфология органического), *символ*, *стиль*, *аналогия*, *гомология*,

---

[36]Там же, с. 264.

«*одновременность*», *псевдоморфоза* (имитация аутентичной формы)... Так же как для познания мертвых форм есть главный инструмент — математический закон, — так и для всего живого, включая культуру, есть аналогия. Если морфология механического занимается счетом, установкой законов, выработкой схем, систем причины—следствия в пределах логики пространства, то морфология органического имеет дело с временем и судьбой. Отстаивая принципиальное расхождение органического восприятия мира от механического, Шпенглер подчеркивает, что совокупность гештальтов отличается от совокупности законов, образ и символ — от формулы и схемы, однократно-действенное — от постоянно возможного, цель «планомерно упорядочивающей фантазии» — от цели, разлагающей опыт, мир случая (мир «однократно-действительных фактов») — от мира причин и следствий (мира «постоянно-возможного»). Факты истории, в отличие от природных фактов, не просто есть что-то, но всегда что-то обозначают своим явлением. Они суть символы. «Культура как совокупность чувственно-ставшего выражения души в жестах и трудах, как тело ее, смертное, преходящее...; культура как совокупность великих символов жизни, чувствования и понимания: таков язык, которым только и может поведать душа, как она страждет»[37]. Смысл морфологии истории в указании на культурные символы. Для прошлого мышления, говорит Шпенглер, внешняя действительность была продуктом познания и поводом к этическим оценкам; для будущего она — выражение и символ: морфология всемирной истории становится универсальной символикой. Поскольку культурные циклы повторяются, морфология в состоянии сравнивать символически однотипные эпохи, или, как называет их Шпенглер, «одновременные». Основным инструментом при этом являются аналогия и гомология. (Иллюстрируя метод, Шпенглер во введении к «Закату Европы» создает обширные и довольно спорные таблицы, в которых выстраивает «одновременные» эпохи по рубрикам времен года и сопоставляет по различным аспектам культуры: развитию математики, философии, архитектуры и т. п.) Символический метод раскрывается далее в гётеанском понятии *большого стиля*. Большой стиль выражает свободу и экспрессию человека или целого народа как

---

[37]Там же, с. 344.

творца, давая ему возможность создать символические ансамбли, в которых воплощено итоговое переживание прафеномена своей культуры. Постулируя непостижимость культуры извне, Шпенглер неизбежно сталкивается с парадоксом редукционизма: если следовать логике редукционизма (например, марксизма, фрейдизма или, как в данном случае, шпенглерианства), никакая исследовательская позиция не может быть метатеорией, поскольку она сама есть продукт внетеоретической детерминации. Шпенглер утверждает, что исследователь так же мало может понять чужую культуру, как и сами культуры друг друга: «...каждой великой культуре присущ тайный язык мирочувствования, вполне понятный лишь тому, чья душа вполне принадлежит этой культуре»[38]. В то же время он дает грандиозную панораму интерпретации всех доступных исторической памяти культур. Выход из парадокса намечен Шпенглером следующим образом: морфология культур как наука принадлежит своему времени и претендует не на адекватное переживание культур, а на реализацию того типа знания, для которого пришло время. Для современной Шпенглеру западноевропейской культуры пришло время понимания всемирной истории и ее локальных элементов, и значит, это учение — символ закатывающегося солнца Европы. Однако вопрос об истине — фатальный для всех редукционистов — такими аргументами не снимается. В этом одна из причин относительной бесплодности шпенглеровской «морфологии» для экзистенциально-напряженных 20—30-х годов.

Необычайно влиятельной в области наук о культуре стала концепция психоанализа, особенно в версиях ***З. Фрейда*** (1856—1939) и ***К. Г. Юнга*** (1875—1961). Учение психоанализа о бессознательном и его динамическом воздействии на ментальные структуры личности показалось многим современникам ключом к тайнам культуры, поскольку описывало механизм превращения психического импульса в символ. Будучи в своих мировоззренческих установках наследником и позитивизма, и философии жизни, психоанализ соединяет с ними свой научный и клинический опыт, что создает ему ауру спасительного учения и одновременно естественнонаучной концепции. Фрейд начиная с работы «Я и Оно» (1923)

[38]Там же, с. 342.

распространяет объяснительные схемы психоанализа на область искусства, социальных и гуманитарных наук. Лечение пациентов с невротическими расстройствами и толкование сновидений привели Фрейда к выводу о сознательной сфере психики («Я») как об области борьбы подсознательного («не-Я»), представленного в душе символами, против выработанных культурой норм и идеалов («сверх-Я»). Вытесненные этой борьбой в подсознание влечения человека возвращаются в сознание трансформированными и зашифрованными. Культура, по сути, есть проекция на общество всей этой душевной мизансцены, ее динамики и сюжетики. Воплощение запретных влечений в душе и культуре в допустимой форме Фрейд называет «сублимацией». Культура не столько примиряет конфликты психики, сколько является репрессивной силой (см. «Недовольство культурой», 1930) или «театром масок», скрывающим от цензуры сверх-Я запретные влечения. Фрейд, таким образом, скорее «разоблачает» культуру и объясняет ее продукты превращенными формами низменных страстей. Эта редукционистская позиция не меняется от предмета ее применения: по этой схеме построено разоблачение религии («Будущее одной иллюзии», 1927; «Человек Моисей и монотеистическая религия», 1939); литературного и художественного творчества («Одно детское воспоминание Леонардо да Винчи», 1910; «Достоевский и отцеубийство», 1928); тайн первобытной культуры («Тотем и табу», 1913); массовой психологии («Психология масс и анализ человеческого “Я”», 1921). Единственное отличие культурного творчества от невротического продуцирования иллюзий в том, что дар художника позволяет сублимировать темные импульсы в осознанные, облагороженные и общезначимые символы, которые нейтрализуют болезненные аффективные состояния, что помогает излечиться и самому художнику, и его акцепторам.

Ученик Фрейда — К. Г. Юнг — сдвигает духовные установки психоанализа от позитивизма к романтической традиции понимания творчества. Бессознательное для него не враждебный источник темной энергии, а ресурс творческих импульсов. Наряду с личностным сознанием и индивидуальным бессознательным Юнг открывает более глубокую таинственную и универсальную стихию коллективной

объективной психики, идентичной для всех индивидов. Коллективное бессознательное не принадлежит индивидуальному опыту, но, являясь продуктом биологического и культурного развития многих поколений, оно может вступать в область индивидуального душевного мира. Интерес Юнга переключается с личностного бессознательного на его глубинные истоки, на коллективное бессознательное. В нем хранятся первичные модели, определяющие психическую и практическую жизнь человека. Юнг назвал их «архетипами коллективного бессознательного». Способ их действия Юнг метафорически описывает как систему осей кристалла, которые незримо существуют в растворе и преформируют кристалл. Производными архетипов являются «архетипические образы», которые исподволь воздействуют на коллективный и индивидуальный психический опыт и становятся отчасти наблюдаемыми в состояниях заторможенного сознания: в снах, визионерском опыте, галлюцинациях, фантазиях, мечтах, символах. Изучение Юнгом архетипических образов на материале мифологии, оккультизма, религии, искусства приблизило его версию психоанализа к своеобразной культурологии. Особая тема Юнга — существование в нашей душе архетипов, которые устойчиво присутствуют в личностном бессознательном, структурируют окружение сознательного центра души («эго») и могут нести в себе как позитивные, конструктивные, так и негативные, деструктивные силы. Это такие архетипы, как «самость», «тень», «анима», «анимус» и «персона». Самость — центральный архетип, ось, вокруг которой организованы психические свойства человека. Она формирует сущность личности как нечто целое. Самость — это оптимальное равновесие сознательного и бессознательного. Наше «Я» в самости объективируется и вступает в связь со всем миром, вплоть до самозабвения. Чтобы обрести самость, необходимо знать, кто ты есть. Тень — это негативное альтер эго души; содержание, вытесненное цензурой из сознания, но сохраняющее самостоятельные импульсы. Тень связывает сознанием с бессознательным и является пограничной силой: Юнг называет тень «стражем бессознательного». Будучи негативным двойником человека, тень не просто нечто иное: Юнг полагает, что встреча с самим собой — это прежде всего встреча с собственной тенью. Но встреча с тенью может также

породить у человека впечатление, что он является объектом манипуляции сверхъестественной силы. Анима и анимус — это представители противоположного пола в душе. Анима, по Юнгу, — «внутренний образ женщины в мужчине», анимус — «внутренний образ мужчины в женщине». Эти архетипы могут активно овладевать человеком, воплощать его идеалы и менять формы поведения. С точки зрения Юнга, анимус действует как логика, разум и воля к власти; анима — как эмоциональность, родственность, эротичность. Анима репрезентирует в душе жизнь. Персона, разъясняет Юнг, — это маска, которая инсценирует индивидуальность, заставляет других и ее носителя думать, будто он индивидуален, в то время как это всего лишь роль, сыгранная коллективной психикой. Сама по себе она — случайный или произвольный фрагмент коллективной психики. Можно заметить, что в этом юнгианском театре архетипов душа становится культурным микрокосмом, впитывая из культурной среды содержание своих сюжетов. Также, впрочем, справедливо и обратное: внутрипсихические события проецируются на культуру и становятся объяснительными моделями. Ряд архетипов представляет скорее культурные силы, чем элементы душевного строя. Таков, например, архетип «старого мудреца», в котором через образ учителя и мастера (шамана в первобытном обществе) представлена идея смысла, архетип смысла. Или архетип «божественного ребенка», выражающий идею вечно юного космоса.
Неравнодушен Юнг и к такой важной теме своего времени, как критика цивилизации. Болезнь современной культуры, по Юнгу, в нарушении баланса сознательного и бессознательного. Запад культивирует сознание, направленное на внешний мир, в отличие от интровертного сознания традиционных обществ. Поэтому каналы бессознательного перекрываются; магия, ритуалы, символы и мифы, при помощи которых в древности восстанавливалась гармония сознательного и бессознательного, теряют валентность. Культурные традиции формализуются и теряют связь с жизнью, доминирует рациональность и прагматичность. Самое страшное последствие этого отчуждения и потери трансляции символического опыта — прямое вторжение архетипов в культуру и в сознание, минуя выработанные традицией фильтры. Это может привести к полной деструкции как

сознания, так и культуры. В массовых психозах тоталитаризма Юнг видит как раз этот кризис, корни которого — в выборе, сделанном Европой на заре Нового времени. В своем позднем творчестве Юнг выходит даже за те размытые рамки научной доктрины, которые им обозначались, и пытается для спасения души и культуры создать собственное квазирелигиозное учение и соответствующую ему практику.

В творчестве ***Э. Кассирера*** (1874—1945) позднее неокантианство осуществило впечатляющий синтез традиций марбургской школы со многими актуальными наработками культурологии начала века. Еще до 20-х годов, когда Кассирер выступил как создатель собственной внешкольной теории культуры, он разрабатывает теорию познания как историю научных концептов в насыщенном культурном контексте. В «Философии символических форм» (1923—1929) Кассирер ставит задачу создать «общую теорию форм выражения духа» и считает такую теорию дополнением к изучению «общих предпосылок научного познания мира», которому он посвятил свои ранние работы. То есть, полагает он, полнота исследования требует перехода от форм познания к формам понимания. Первый том анализирует языковые формы, второй — формы мифологического и религиозного мышления, третий — морфологию научного мышления. Кассирер, полемизируя с классической картезианской парадигмой, принципиально трактует эту свою предметность как автономные формы культуры, не подчиняющиеся только лишь понятийно-научной общности. Наука — это не более чем часть духовной культуры: в целом область духа определяется противостоянием и взаимодействием культуры и природы. Отсюда следует, что именно дифференциация форм духа и объяснения их собственного автономного «законодательства» может раскрыть сущность культуры. Поскольку единство культуры невозможно определить за счет предмета, это необходимо сделать за счет лежащей в ее основе функции (что выяснено еще в ранних работах Кассирера). Такой функцией является символическая деятельность. Кассирер именует исследование такой деятельности «морфологией духа» или «грамматикой символических форм». Главным инструментом символической деятельности является символическое понятие: способ приведения в порядок

чувственного материала активным сознанием, которое не отражает реальность, а преобразует ее по правилам, восходящим к кантовскому учению об априорном синтезе. Ближайшей объективацией символического понятия является символ как единство смыслового и чувственного начала в конкретной наглядной форме (простейший пример — слово). Символ — не только репрезентация понимания, но всегда определенная форма деятельности. Символы собираются в сложные субъект-объектные комплексы, каждый из которых имеет свои правила производства новых символов и конструируют свой тип действительности, другими словами — дают закон построения смысла. Это то, что Кассирер называет символическими формами. Их основной ряд: миф, язык, наука, искусство, религия, техника, право, история, экономика. Они организуют и структурируют духовный опыт. Среди важнейших свойств этих форм — способность быть «средой» (без иерархического подчинения), благодаря которой все события культуры могут стать доступными и понятыми, не посягая на автономность своих областей. Как целостная система, символические формы организованы вокруг трех основных функций сознания: функции выражения, функции представления, функции значения. В мифе и искусстве доминирует функция выражения, в языке — представления, в науке — значения. В историческом аспекте три главные символические формы — миф, язык и наука — могут рассматриваться как три стадии последовательного развития в направлении «самоосвобождения человека». Особую роль уделяет Кассирер мифу, из которого вырастают все остальные формы и структурно, и исторически. В целом, Кассирер сохраняет ориентацию на ценности европейского рационализма, о чем говорит и его понимание движения от непроясненных и недифференцированных состояний культуры к структурно организованному миру символических форм как «самоосвобождения». Но, учитывая исторический опыт XX в., он предостерегает от недооценки энергии мифа, которая не может быть простодушно «утилизована». Этой теме и антропологическому аспекту символической деятельности в значительной мере посвящены последние работы Кассирера: «Опыт о человеке» (1944) и «Миф государства» (1946).

Философия культуры ***Х. Ортеги-и-Гасета*** (1883—1955) не вписывается в устоявшуюся классификацию направлений. Впитав многое из актуальных учений своего времени, он создает оригинальную констелляцию идей, которая (как и у многих мыслителей XX в.) является скорее собранием интеллектуальных леймотивов, чем системой. Центральным его мотивом справедливо считают различение «идей» и «верований» (creencias). Верования (или «идеи-верования») возникают в жизненном потоке, вырастают из недр культурной почвы; их нельзя выдумать и произвольно сменить. Идеи — продукт личного творчества: это счастливые находки, с помощью которых мы решаем те или иные проблемы. Идеи возникают, когда дают сбой верования, когда в их массиве появляются прорехи. Тогда эти пустоты заполняются идеями, в результате чего возникают проективные мировоззренческие миры: науки, религии, морали… Собственно, «верхний» слой культуры и есть устойчивый уплотнившийся мир идей. Но идеями нельзя жить, тогда как верования (как личные, так и коллективные) — это глубинный жизненный слой, который меняется только вместе с историческими и личными потрясениями. Толкование культурной динамики основано у Ортеги именно на этой оппозиции внерефлексивного жизненного мира верований и личностно окрашенных, проникнутых энергией эксперимента и инновации идей (во многом это аналогично классической оппозиции «природа—дух»). Из этой же интуиции выводится главный теоретический конструкт Ортеги — «рациовитализм». Жизнь Ортега считает «радикальной реальностью», не поддающейся редукции ни к рациональным, ни к спиритуальным, ни к биологическим основам. Жизнь — это первичная активность, которая в процессе решения своих задач превращается в жизнь разума. Жизнь разума, используя ресурсы воображения, творчества, морального решения, может выполнять все функции рациональности. Со своей стороны Разум также, решая свои задачи, наполняется жизненным содержанием и становится разумом жизни. Сближаясь и переплетаясь, обе силы тем не менее остаются неслиянными. Этот союз и должен изучать (и защищать от профанаций) рациовитализм. Поскольку у смыслополагания нет иного источника, кроме жизни, любая картина мира есть точка зрения и личностный ракурс видения субъекта жизни (со всей его рациовитальной

динамикой). Поэтому нет «мира», нет «вещей»: есть лишь интерпретации. Вследа за Ницше эту установку Ортега называет «перспективизмом». Культура — не что иное как ансамбль личностных перспектив; все объективно-безличные построения суть фикции (и зачастую небескорыстные). Перспективу Ортега понимает не как теорию или даже мировоззрение, а как способ жизни. Жизнь человека Ортега описывает двумя концептами: это «история» и «драма». История в данном контексте — это не развитие какой-то первоосновы во времени: жизнь не имеет субстанции, ее история первична. У человека нет природы, говорит Ортега, у него есть история. Если «драма» это — созидающий человека конфликт «Я» и его «обстоятельств», то «история» это выход «драмы» в новое жизненное измерение, в котором может быть обретен смысл. Эта же диспозиция сохраняется, когда Ортега рассматривает историю человечества. Она также базируется на диалектике верованией и идей: кризис утративших жизненную валентность верований вызывает, с одной стороны, отчуждение верований и идей друг от друга, с другой — приводит к варваризации общества и омертвению элиты. В результате начинает революция идей и эволюция верований, приводящая к рождению новой эпохи. Эти процессы Ортега детально анализирует на примере «кризиса Возрождения» в одной из лучших своих книг «Вокруг Галилея» (1933), где рассматривает историю триумфальной победы «геометрического разума» и внутренние причины его будущего кризиса.
Культуркритике современности Ортега посвятил две свои знаменитые книги: «Дегуманизация искусства» (1925) и «Восстание масс» (1930). Обе книги имеют одну исходную интуицию: появление в Европе нового типа человека — «человека-массы», неоварвара, который имеет все права гражданина и требует к себе соответствующего уважения. В «Дегуманизации искусства» Ортега видит выход из культурного тупика в отказе от лицемерного эгалитаризма и разделении общества на массу и элиту. Фактически эта программа уже выполняется новым искусством, которое сознательно отказывается от популярности, обращаясь к элите избранных ценителей. Общечеловеческий смысл и доступность перестают быть добродетелями нового искусства, оно становится дегуманизированным. В то же время искусство тяготеет к локализации в тех областях культуры, где находятся спорт и празднество.

Искусство становится «массовым», но не «гуманистичным». «Восстание масс» посвящено социально-культурному аспекту этой темы. В результате социального и технического строительства Нового времени современность получила новый тип (но не «класс» и не «сословие») человека. Это человек, защищенный законом, наделенный собственностью и комфортом, однако не берущий на себя ответственность за ценности своего времени, не желающий платить за них борьбой и страданием. В нынешних условиях «человек-масса» становится угрозой обществу, прежде всего потому, что он блокирует усилия элиты (стоит оговориться, что своя элита есть у любой функциональной социальной группы) и требует усиления патерналистской опеки государства. При всем этом книга проникнута духом конструктивной надежды на выход из кризиса. Историзму Ортеги чужда резиньяция пессимистической версии философии жизни. Он отстаивает идею культурной преемственности и жизнеспособности общеевропейских идеалов. В создании объединенной и культурно возрожденной Европы он видит вполне реальную перспективу. Творчество Ортеги ценно не только его «большими» теориями, но и виртуозными «малыми» работами, в которых он дает образцы многоаспектного, зоркого культурологического анализа конкретных явлений духовной жизни.

Другая ветвь немецкой культурфилософии может быть условно названа экзистенциальной. Ее наиболее известные представители — ***М. Хайдеггер*** (1889—1976) и ***К. Ясперс*** (1883—1969). В философской генеалогии Хайдеггера важна роль ***Э. Гуссерля*** (1856—1938), учение которого — феноменология — стало корнем нескольких направлений культурологической мысли (в частности, теорий Шелера и Шюца). Выдвинутый Гуссерлем метод трансцендентально-феноменологической редукции был направлен на анализ мира явлений не с точки зрения его истинности или ложности, а в аспекте внутренней структуры самих явлений. Это было близко культурологическим установкам того времени и привлекло к Гуссерлю внимание всех, искавших достаточно строгой гуманитарной методологии для анализа культурных миров. Найденные Гуссерлем при помощи редукции элементы и факторы опыта — «интенциональность», «чистое сознание», «эйдосы», «горизонт», «интерсубъективность» — оказались опорными точками для ряда мыслителей.

Поздний Гуссерль вводит еще один культурологически важный концепт — «жизненный мир». Это область до- и внетеоретической жизни с ее естественными установками, предрассудками, повседневными механизмами восприятия и объяснения и т. п. Именно отсюда, как из почвы, вырастают сознательно сконструированные миры, но конкретный опыт жизненного мира не утрачивает при этом свою ценность и аутентичность, поскольку его априорные структуры первичны и оказываются неотменимой точкой отсчета, основанием для коррекции всех позднейших надстроек.

Для Хайдеггера школа Гуссерля (вместе с влиянием романтической традиции, Ницше, Риккерта и Дильтея) была открытием пути к философской критике современной западной культуры. Начиная с прославившей его работы «Бытие и время» (1927) Хайдеггер развивает учения о Бытии, истина которого был забыта, превращена в объект, заслонена предметностью «сущего», извращена «метафизикой» и раскованными возможностями техники. В союзники Хайдеггер берет античную философию и немецкую поэзию, в которых мышление и поэтический язык находят путь к Бытию. Отсюда учение Хайдеггера об истине как «открытости» (так он толкует греч. «алетейа») в противовес классической интерпретации истины как соответствия объекта интеллекту. Со временем Хайдеггер едва ли не главным средством сообщения своих интуиций делает стиль и форму текстов. Они как бы демонстрируют, каким должен быть язык истинного творчества, узревшего Бытие. Поздним работам Хайдеггера присущи тщательное исследование языковой формы, проникновение в дух древнего мышления, смелые переходы от древности к актуальным проблемам Новейшей истории. Своими гипнотическими интонациями они заставляют задуматься о самых глубоких корнях теоретического мышления, создают определенное духовное настроение, располагающее к вслушиванию в сущность языка. Жанры философствования, которые избирает поздний Хайдеггер (эссе, диалоги, эстетическая экзегеза), предполагают языковую чуткость читателя и даже определенное соучастие в «выговаривании» истины. В отличие от строго филологического метода, его экзегетика вскрывает те внутренние возможности и смысл слова, которые нельзя

предпочесть другим, не нарушая требований научности, но которые все же могли определять развитие мысли, опирающейся на них. Историки философии справедливо отмечают, что корни подобного отношения к слову уходят отчасти в почву швабской культурно-языковой традиции, отчасти — в традиции немецкой философской литературы (Экхарт, Бёме, Гегель), но несомненна и связь его с фундаментальными культурно-критическими установками философии Хайдеггера. Для Хайдеггера слова «культура» и «ценности» — это диагноз потерявшего себя, отчужденного от Бытия мышления. Чтобы вернуться к изначальному Бытию, нужно стать «пастухом» бытия, а не его распорядителем. Эту возможность уже утеряло техницизированное мышление, но еще хранит язык. Именно поэтический язык — «дом Бытия» — позволяет пока свернуть с ошибочного пути западной цивилизации и вернуться к забытым истокам мышления, к подлинному Бытию.

Хайдеггер уверен, что западная цивилизация, выбравшая путь развития, основанный на беспощадной эксплуатации природы, на бесконечном ускорении технологического прогресса, не корректируемого моральными нормами, была заложена — как растение в семени — в самых первых философских системах Запада, противопоставивших субъект и объект.

В таких работах, как «Время картины мира» (1938) и «Письмо о гуманизме» (1946), Хайдеггер наполняет эту эсхатологию культуры социальным содержанием. Так, «Время картины мира» содержит реестр обвинений Новому времени из пяти пунктов, содержащих указание на его существенные (фатальные в свете утраты Бытия) черты его культуры:

1. Наука.
2. Машинная техника. (Хайдеггер поясняет, что машинная техника есть такое самостоятельное видоизменение практики, когда практика начинает требовать применения математического естествознания; машинная техника — это извод существа новоевропейской техники, совпадающего с существом новоевропейской метафизики.)

3. Процесс вхождения искусства в горизонт эстетики. (Художественное произведение становится предметом переживания и, соответственно, искусство расценивается как выражение жизни человека.)

4. Человеческая деятельность понимается и организуется как культура. Культура — реализация верховных ценностей путем культивирования высших человеческих достоинств. Из сущности культуры вытекает, что в качестве такого культивирования она начинает, в свою очередь, культивировать и себя, становясь таким образом культурной политикой.

5. Десакрализация, обезбожение. Картина мира расхристианизируется, поскольку под основание мира подводится бесконечное, безусловное, абсолют, а с другой стороны, христианские церкви осовремениваются, перетолковывая свое христианство в мировоззрение. Возникшая пустота заполняется историческим и психологическим исследованием мифа.

Эти пять сущностей сводятся к тому, что Новое время опредмечивает мир, превращает его в «картину» и пытается его покорить: всему сущему оно задает меру и предписывает норму; делает свою позицию «мировоззрением» и развязывает борьбу мировоззрений, используя при помощи техники мощь всеобщего расчета, планирования и организации. Философия М. Хайдеггера серьезно и глубоко проанализировала самые больные духовные проблемы своего времени и сделала выводы, впечатляющие своей нетрадиционностью и радикальностью. Парадоксальная связь этих выводов, остро критичных по отношению к западной цивилизации, с теми же противоречиями, которые им разоблачаются, двусмысленность предложенных Хайдеггером ориентиров, поучительная драматичность его политического опыта выразительно оттеняют собственно теоретические аспекты его понимания культуры.

Ясперса роднит с Хайдеггером острое ощущение культурного кризиса и уверенность в несводимости человеческого существования и его свободы к тому или иному типу объективности. В остальном эти мыслители, часто оказывающиеся «соседями» в рубриках учебников, скорее противоположны. Для Ясперса современные катастрофы культуры не дискредитируют всей европейской

цивилизационной традиции. Христианство, гуманизм и классический рационализм по-прежнему живы, хотя и подвергаются небывалому испытанию. Чтобы выдержать испытание, необходимо — убеждает нас философ — переосмыслить способы межчеловеческой коммуникации, заново утвердиться в вере и осознать истоки и цели мировой истории. Культурная инерция лишает человека аутентичности, «самости», овеществляет и обезличивает его. Чтобы прорваться к своей «подлинности», необходимо установить коммуникацию с другой личностью («экзистенцией»). Именно коммуникация (а не теория или практика) позволяет преодолеть отчуждения человека от себя и других. Одним из путей к такому прорыву является «пограничная ситуация», которая ломает культурные стереотипы и освобождает наше настоящее «Я». Если коммуникация обращена не к другому субъекту, а к абсолюту, то она становится актом веры, прорывом к трансценденции. (В основе исторических конфессий, по Ясперсу, лежит именно такая коммуникация: «философская вера».) Результаты трансцендирования культура пытается закрепить, превращая их в знаковые коды, «шифры». Ясперс считает, что шифры трансценденции рано или поздно профанируют переживания «философской веры», и в этом смысле культура для него не только хранитель памяти о трансцендентном, но и источник опасности. Важнейшей опорой и источником надежды для человека является осознание истоков и целей истории. В отличие от Хайдеггера, Ясперс видит в истории не забвение бытия, а его явления, которые, правда, не носят характер божественного промысла или естественной детерминации. Скорее, речь может идти о шансе на сохранение человечности. История в подлинном смысле начинается в эпоху между 800 и 200 гг. до н. э., когда по ойкумене прошла волна духовных реформ, в ходе которых появилось представление о человеке как личности, непосредственно ответственной за добро и истину перед божественным началом мира. Это время конфуцианства и даосизма в Китае, упанишад, буддизма и джайнизма в Индии, зороастризма в Иране, израильских пророков, орфической религии Средиземноморья, раннегреческой культуры. Ясперс называет эту эпоху Осевым временем (Axenzeit), поскольку оно стало стержнем всей будущей истории.

Осевое время остается не только точкой отсчета, но и субъектом вечного диалога с более поздними эпохами, своего рода смысловой программой истории.

В построениях ряда крупных мыслителей тема культуры выступает как самостоятельная, требующая собственной теории и раскрываемая при помощи специального понятийного аппарата. Таковы по большей части персоналии предшествующего изложения. Но во многих случаях адекватное понимание культурологических идей требует своего «родного» дисциплинарного контекста, в котором они развивались. Гравитация социально-гуманитарных наук, бурно развивавшихся в XX в., оказалась достаточно сильной для того, чтобы включить в их состав едва ли не большинство оформленных концепций культуры. Рассмотрим культурологически значимые идеи в гуманитаристике XX в.

В ***культурной антропологии*** (особенно в американской) в XX в. ощутим заметный сдвиг в сторону общей теории культуры. Так, ***А. Л. Крёбер*** (1876—1960) ставит проблему определения общей природы в центр своего внимания. Понимая культуру как универсальную сверхорганическую систему, он видит задачу науки в выявлении устойчивых динамичных моделей: «паттернов», «конфигураций», «стилей». Конфигурация — неповторимая относительно устойчивая комбинация параметров, свойственная той или иной культуре в ее изменчивости, — особенно интересует Крёбера и становится предметом его пристального исторического и компаративного анализа. Важным результатом его исследований стал вывод об отсутствии в динамике культур жесткой структурной и ритмической детерминации: он подвергает аргументированной критике линейные и циклические модели прогресса, хронологические детерминанты, жесткие биоморфные аналогии и основательно развенчивает шпенглерианство.

Л. Э. Уайт (1900—1975) идет еще дальше в конституировании особой общей науки о культуре, которая должна была бы преодолеть ограниченность культурной антропологии. В 1939 г. он предложил назвать такую науку культурологией. Специфику культуры в целом он видит в уникальной способности человека придавать символическое значение материальным и идеальным предметам. Продукты символизирования (так называемые «символаты») он делит на две

группы: соматические и экстрасоматические. Экстрасоматические (не связанные с телесным контекстом) символаты и должна изучать культурология.
К. Леви-Стросс (р. 1908) от полевых исследований первобытных систем родства и мифологии переходит к масштабным методологическим построениям с опорой на фрейдизм, марксизм и структурную лингвистику. Он постулирует новую дисциплину — структурную антропологию, — в центре которой гипотеза о тождестве структурных моделей лингвистики и моделей поведения человека. Это тождество объясняется единым структурным принципом, локализованным в сфере бессознательного, в свою очередь, детерминированного мозговыми структурами, которые в конце концов отражают структуру объективного мира. Изучая бессознательные структуры разума, воплощенные в культуре, он со временем сближает свою дисциплину с семиотикой и вводит в круг своих объяснительных моделей не только лингвистику, но и музыкальные структуры. Его методология не только напоминает просвещенческие ходы мысли, но, пожалуй, является их дальним родственником. Показателен руссоистский пафос Леви-Стросса, уверенного, что реабилитация первобытной культуры вернет современности социальную и экологическую гармонию. Его структурная антропология, трансформировавшись в философию структурализма, оказала колоссальное влияние на гуманитарную мысль Запада.
К. Гирц (р. 1926) в ходе своей научной эволюции, так же как и упомянутые антропологи, шаг за шагом расширяет область исследования культуры до общей теории. Вначале понимая культуру как систему действий, детерминированных принятыми ценностями, он переходит к концепту культуры как универсальной игровой реальности, а затем интерпретирует культуру как сеть семиотических и семантических систем, потенциально способную к иерархической самоорганизации. Задача культурных исследований — в толковании (включающем интерактивные контакты) «текстов», порожденных и символическими формами культуры, и моделями практического поведения.

Чрезвычайно значителен вклад в становление культурологии историков XX в.. Важной вехой в этом отношении был созданный в 1929 г. ***М. Блоком*** (1886—1944) и

Л. Февром (1878—1956) журнал ***«Анналы»***, который дал название школе историков (другое название — новая историческая наука), активной и по сей день. Свою задачу школа понимала как переход от истории, изучающей политические события и их творцов — «великих людей» — к «тотальной» истории, исследующей всю совокупность социальных связей, включая глубинные структуры «большого времени» и культурные формы разного уровня общности. В соответствии с этим необходимо было расширить круг источников вплоть до любого артефакта и научиться адекватно считывать их скрытые сообщения. Таким образом, в поле внимания «Анналов» оказались культурологические проблемы: ментальность эпохи, историчность ценностных систем, коллективные установки и представления. Принято различать в идеологии школы линию Блока (социальная история) и линию Февра (история цивилизаций). Для Февра центральный предмет исследования — сформированная эпохой и формирующая индивидов ментальность (культурно-психологический склад, ценностные настройки, объединяющие сообщество данной эпохи). Хорошо иллюстрирует метод Февра самая знаменитая его работа «Проблема неверия в 16 веке: Религия Рабле» (1942), в которой он убедительно показывает несовместимость атеизма с ментальностью людей XVI в. Для Блока предмет истории — социум как предельная целостность, обеспеченная формами коллективного сознания, которые всегда можно обнаружить в глубинах социальной структуры. Критерий исторического события — его форматированность сознанием того или иного субъекта эпохи. Именно поэтому в истории нет предопределенности и расшифровка ее событий — творческий аспект «ремесла» историка. Ментальность и здесь оказывается в центре научного интереса как главная объяснительная модель. Традиции школы продолжили ***Ф. Бродель***, ***Ж. Ле Гофф***, Ж. Дюби, Э. Ле Руа Ладюри.

Близок по духу школе «Анналов» независимо от нее развивавшийся ***Й. Хёйзинга*** (1872—1945), создатель двух культурологических шедевров: «Осень Средневековья» (1919) и «Человек играющий» (1938). В «Осени Средневековья» реконструируется культура Бургундии XV в., понимаемая автором не как Ренессанс, а как позднее Средневековье. Хёйзинга хочет «увидеть средневековую культуру в ее

последней жизненной фазе, как дерево, плоды которого полностью завершили свое развитие, налились соком и уже перезрели». Однако перезревшая культура, прочитанная сквозь призму метода Хёйзинги, оказывается на удивление жизнеспособной. С одной стороны, перед нами ожидаемая картина: «зарастание живого ядра застарелыми, одеревенелыми формами мысли, высыхание и отвердение богатой культуры». С другой же, осенний урожай бургундской культуры — это выявление скрытых, существовавших ранее в «связанном» виде потенций Средневековья, которые благодаря развалу целостности и эмансипации отдельных элементов культуры становятся зримыми феноменами. Если перенести метод Хейзинги (как стали делать позже) на другие домены культуры XV—XVI вв., то мы увидим не просто «увядание» с его гипертрофией игр, символов и воплощений, но по сути дела — альтернативную версию культуры, которую просто не замечали до Хейзинги из-за ее соседства с хорошо изученными гигантами Средневековья и Модернитета. В «Человеке играющем» («Homo ludens. Опыт определения игрового элемента культуры») Хейзинга дает многовековую панораму игровых форм культуры, утверждая, что игра не только исток, но и субстанция всей культуры, ключ к ее дешифровке. Игра — это свободная, непрагматичная, неавторитарная, фантазийная деятельность, но в то же время она подчинена правилам и потому учит без принуждения и воспитывает без насилия. Со временем игровое начало может вытесняться в ограниченные сферы, но это не мешает ему время от времени «людифицировать» культуру. Реальные проблемы, по Хейзинге, приходят с воцарением культа рассудка и пользы в эпоху Просвещения. Игра не просто вытесняется, она изнутри преобразуется в развлечение, что приводит к настоящему культурному кризису. С некоторым запозданием Хейзинга был причислен к самым авторитетным аналитикам культуры современности. Его морфологический анализ эпох не уступает по тонкости и многоаспектности работам Шпенглера, а критика XX в. принадлежит к числу самых драматичных и глубоких предупреждений человечеству.

Один их самых знаменитых историков XX в. — ***Дж. Тойнби*** (1889—1975) — несмотря на близость к философии жизни, решительно отвергает шпенглерианскую

аксиому герметически замкнутых культур и его учение о биоморфном цикле развития любой культуры. Культуру он видит как множество локальных цивилизаций, но считает, что препятствий для их взаимодействия нет, поскольку человечество субстанциально едино. В поздний период творчества он даже утверждает, что смысл истории — во всемирном движении к универсальной цивилизации, интегрированной при помощи экуменической мировой религии. Тем не менее таксономической единицей в его системе является локальная цивилизация, которую творят элиты, консолидированные духовными ценностями (своеобразными для каждой цивилизации). Срок жизни цивилизации ограничен, она — в полном варианте — проходит путь становления, роста, надлома и упадка, но это не биологический ритм, а скорее социальный, работающий на «топливе» моральной воли. В свою сложную классификацию Тойнби включает 36 цивилизаций, прошедших этап генезиса, но лишь некоторым из них удается пройти полный путь развития. По Тойнби, это античный, китайский и «диаспорический» тип. Впрочем, большая часть наблюдений Тойнби сделана на материале греко-римской цивилизации. Основной культурный механизм цивилизации — закон «вызова-и-ответа». Природная среда и враждебное окружение бросают обществу вызов: общество находит (или не находит) адекватный ответ, который и является силой, формирующей цивилизацию. Тойнби делает два существенных пояснения: 1) в конечном счете вызов исходит от Бога; 2) интенсивность вызова должна быть оптимальной (Тойнби называет это правилом золотой середины — слишком сильный вызов разрушает общество, а слабый не вызывает структурных изменений). Еще один важный механизм цивилизации — активность «творческого меньшинства» и связанный с ней «закон мимесиса». Судьба цивилизации связана только с творческой энергией элиты; остальные факторы вторичны, а роль пассивного большинства в том, чтобы транслировать достижения творцов через подражание, «мимесис». В примитивных обществах мимесис направлен на старшие поколения и предков. В этом обществе правит обычай, и оно остается статичным. В становящейся цивилизации мимесис направлен на творческий авангард, что обеспечивает динамику. Прогресс Тойнби описывает законом «этериализации»

(«превращения в эфир»). Речь идет о «прогрессивной силе самоопределения», которая осуществляет скачок от громоздкой сложности к простоте качественно более высокого уровня. Тойнби иллюстрирует «этериализацию» историей техники, скачком от неорганического к жизни, от природного к духовному. Стадия надлома обусловлена: 1) превращением «творческого меньшинства» в «господствующее меньшинство», которое утрачивает «жизненный порыв»; 2) исчезновением добровольного «мимесиса» и превращением ведомых масс в отчужденный «пролетариат» (в древнеримском, а не марксистском смысле слова); 3) утратой социального единства. Надлом приводит к «окаменению» цивилизации, которое может длиться неопределенно долго. Последняя стадия — дезинтеграция и упадок — приводит к появлению трех отчужденных элементов общества: 1) «господствующего меньшинства», создающего универсальное государство; 2) «внутреннего пролетариата», создающего универсальную религию и церковь; 3) «внешнего пролетариата», собирающегося в «варварские военные банды». Как можно заметить, оборотной стороной дезинтеграции является интеграция, осуществляемая тремя разобщенными фракциями общества. Однако позитивный смысл несет только «универсальная религия», которая может обеспечить преемственность цивилизаций. Дезинтеграция, по Тойнби, может в конечном счете породить новые виды общества и стать «трансфигурацией», возрождением на новой основе.

Р. Дж. Коллингвуд (1889—1943) оживил редкую для XX в. гегельянскую версию понимания истории (непосредственно под влиянием Гегеля, а также через традицию английского и итальянского гегельянства в версии Бредли и Кроче). Скептически относясь к самому понятию «абсолютного духа», он принимает понимание истории как истории духа в его саморазвитии. Итоговые формулировки его концепции выражены в работе «Идея истории» (1946). Деятельность историка — это проникновение во внутренний мир людей, делающих историю; попытка взглянуть на историческую ситуацию и ее проблемы глазами ее включенных участников. Такое проникновение — это акт мысли, придающий смысл истории и даже рождающий саму историческую реальность. Поэтому история всегда

пребывает только в настоящем; она — «живое прошлое». В качестве инструмента сопереживания историческому событию Коллингвуд предлагает «метод вопросов и ответов». Он формулирует систему вопросов, призванных восстановить телеологию исторического процесса: для чего предназначался момент процесса, хорошо ли он выполнял свою роль, чем он был порожден и что он породил сам. В культуре он видит главную цель исторической телеологии. История осуществляет переход от внеисторичной биологической природы человека к «историческому наследованию мысли», к культурной природе, которая рождается и транслируется только рациональными сознательными актами. Продолжая линию Вико и Кроче, Коллингвуд характеризует историческое, сознательное и человеческое как три аспекта единого культурного процесса. Поэтому историк должен изучать не факты, а смыслы, ценности и действия, которые их воплощают. Благодаря познанию смыслотворчества культуры люди создают и собственную историческую жизнь. Поэтому Коллингвуд рассматривает историческое знание почти как субститут мировой религии с миссией спасения и развития культуры. Он полагает, что человечество находится на пороге эпохи, когда история будет так же важна миру, как естественные науки в период с 1600-х по 1900-е годы. Поскольку история — это всегда история мысли, позитивистское стремление найти источник детерминации истории и культуры в среде, да и вообще попытки искать общие законы истории не имеют смысла. История состоит из неповторимых и невоспроизводимых (но транслируемых понимающей памятью) творческих актов. Не имеет смысла и идея устойчивой формы исторического процесса (будь то прогресс или циклическое возвращение). Все эти схемы — «проекция незнания историка на экран прошлого». Коллингвуд признает только «прогресс» в смысле накопления достижений мысли в некоем тезаурусе культуры.

Отцы-создатели ***социологии культуры*** — Г. Зиммель, М. Вебер, К. Мангейм — не проводили резкой границы между двумя терминами этой номинации. Вебер даже называл социологию «эмпирической наукой о культуре». Возможно, в этом причина значительного вклада ранней социологии в становление культурологии.

М. Вебер (1864—1920) уже в определение сути своей концепции как понимающей социологии вносит культуральный аспект. Он принципиально отказывается имитировать в социологии естественнонаучные методы. «Понимающей» делает социологию объяснение действия через смысл, полагаемый самим субъектом действия. Поэтому внешние объективистские критерии объяснения не нужны, но значение культурных параметров, определяющих и ориентирующих деятельность субъекта, резко вырастает. Особенно если речь идет о «социальном действии», когда субъект координирует свое смыслополагание с другими людьми. Эффективным инструментом анализа культуры являются артикулированные Вебером четыре типа социального действия:

1. Целерациональное — когда среда и люди являются к средством достижения результата.
2. Ценностнорациональное — когда само поведение полагается ценностью независимо от результата.
3. Аффективное — напрямую обусловленное эмоциями.
4. Традиционное — обусловленное обычаями, привычкой, традицией.

Социальные действия могут перерастать в более сложные общественные ансамбли взаимных связей, в социальные отношения (любовь, дружба, борьба, деловое сотрудничество, конкуренция и т. п.), которые становятся основой социального порядка, если воспринимаются как обязательная норма. Вебер называет это «легитимным порядком», который тоже классифицируется по четырем типам, аналогичным типам действия: легальный, ценностнорациональный, аффективный и традиционный. Еще одной культурально важной концепцией Вебера стало учение об идеальных типах. Этим учением Вебер, в частности, пытается решить трудную антиномию гуманитарной науки: изучая культуру, нельзя обойтись без отнесения к ценностям тех или иных ее элементов, но, поскольку ценности исторически относительны, исследователь не может выбрать для себя абсолютную точку отсчета. Вебер предлагает учение об идеальных типах, которыми ученый может оперировать как инструментами без связанности своими ценностными суждениями. В его основе — типология власти. Первый тип — рациональный — основан на признании

легитимности существующих законов и на безусловном подчинении им; второй — традиционный — апеллирующий к сакральности традиций и полученному на их основе праву на власть; третий — харизматический, основанный на особой благодати некоторых субъектов, внушающей обществу желание им повиноваться. Идеальным типам соответствует типология культур:

1. Легальная культура (исторически — индустриальная) основана на правовом порядке и рационализации социальной жизни, которую обеспечивает институт бюрократии.
2. Традиционная культура формирует поведение людей безусловной и всесторонней властью традиции.
3. В харизматической культуре люди некритически следуют за лидером, веря в исключительные дары его личности (примером Вебер считает религиозные секты).

Очень влиятельным оказалось веберовское объяснения генезиса капитализма как поэтапной победы принципа целерациональности «Протестантская этика и дух капитализма» (1904 — 1905). По Веберу, этика протестантских конфессий с ее «мирским аскетизмом» (смиренное и жертвенное исполнение мирского долга, следование своему предначертанному Богом назначению) и дух капиталистической экономики (профессионально институированное, рационально обоснованное и мотивированное предпринимательство) неслучайным образом сходны. Реформация помогла капитализму сформировать рационалистические модели поведения в быту и хозяйстве, дала им сакральные санкции и сняла старую католическую табуацию на некоторые виды наживы и католическое понимание труда как наказания за первородный грех. В позднейших работах Вебер расширяет до мировых масштабов применение своей концепции зависимости социально-экономического развития регионов мира от этики доминирующих там религий. Несмотря на небезосновательную критику коллег, эта объяснительная схема Вебера приобрела большую популярность. Триумф «духа капитализма» изображается как пример более обширного процесса «расколдовывания» мира — рационализации практики и автономизации индивида, — в котором Вебер видит суть Нового времени.

А. Вебер (1868—1958), позаимствовав ряд концептуальных схем своего старшего брата и испытав влияние Шпенглера и философии жизни, перефокусировал научное внимание на то, что он назвал социологией истории. Его построения определяются прежде всего озабоченностью судьбой Запада, ключом к которой и должна была стать социология истории. В историческом процессе он выделяет три элемента, каждый из которых обладает собственной логикой развития и требует особого социологического подхода:

1. «Исторические тела»: политически оформленные социально-экономические институты. Это телесно-витальный элемент.
2. Рационально-интеллектуальные системы, обеспечивающие научно-технический прогресс. Это цивилизационный элемент.
3. Душевно-духовные системы, воплощенные в результатах творческой активности общества. Это культурный элемент.

Эти элементы складываются в разнообразные «констелляции» (сочетания без причинного взаимодействия, чем и определяется историческая ситуация. В итоге переплетение трех элементов рождает «общественные тела», то есть народы как субъекты истории. Вебер стремиться сохранить идею исторической эволюции, для чего различает «культуру» и «цивилизацию» не в шпенглеровском смысле, а как два различных измерения истории. Культура наделяет «общественные тела» духовным смыслом цивилизация, опираясь на общезначимость науки и техники, отвечает за преемственность в эволюции и за контакт культуры и цивилизации в данный исторический момент данного «общественного тела». Поэтому культура, в отличие от цивилизации, не знает прогресса. Ее функция — одухотворение «общественного тела», выражение и имманентное воплощение в нем отношений к трансцендентному. Вместе со своим социальным субстратом она проходит витальный цикл и исчезает. Анализируя судьбу «имманентной трансцендентности» и ее культур-антропологических оснований в работе «Третий или четвертый человек» (1953), Вебер выстраивает ряд последовательных типов человека. Первый тип — первобытный, полностью включенный в природу человек, обитавший 200—35 тыс. лет назад. Второй тип (возникший около 100 тыс. лет назад) — человек,

создающий основы социально-экономической жизни, частично освобождающей его от власти природы (земледелие, охота, патриархальное общество, культ). Третий тип (возникший после 4000 г. до н. э.) — человек, создавший культуры древности и вступивший на путь активной духовно-социальной эволюции. В современной культуре «третий человек» — выработанный Европой тип, «интегрированный в свободе и человечности». «Четвертый человек» — продукт квазирелигии коммунизма, впитавший западный нигилизм и осуществивший дезинтеграцию свободы и человечности. Эволюция современности ведет к доминированию двух его подвидов, «рабочего» и «функционера», которые под прессом индустриального общества и бюрократии могут потерять духовные завоевания «третьего человека». Человек должен заново «кристаллизоваться»: в противном случае тоталитарный «четвертый» вытеснит переживающего кризис «третьего человека».

К. Мангейм (1893—1947) вошел в историю социологии культуры как создатель социологии знания, итоговая версия которой была изложена в книге «Идеология и утопия» (1929). Необходимость особой социологической дисциплины Мангейм обосновывает тем простым фактом, что одна и та же ситуация или событие могут представляться наблюдателям, находящимся на разных идейных и прагматических позициях, весьма различным образом. Испытав влияние довольно радикальных версий марксизма, Мангейм все же отрекается от его экономического редукционизма: социальное бытие, полагает он, — это действительно определяющий фактор, но оно достаточно разнообразно и сложно устроено. Исторически сложившиеся «констелляции» социальных сил порождают различные «стили мышления», и задача социолога — расшифровать эти стили как скрытую формулировку социальной позиции, как «идеологию». Идеология в конечном счете — всегда апология победившего класса. Она отлична от утопии, порожденной оппозиционным классом и, как правило, выраженной в образной, а не теоретической форме. Утопия с неизбежностью превращается в идеологию, когда угнетенный класс добивается реванша. И все же жесткой детерминации идей социумом нет. Существует социальная группа, которая самим характером своей деятельности помещена в измерение объективности и представляет интересы целого как предмета

познания. Это «интеллигенция» (или « интеллектуалы»), которая продуцируется всеми социальными слоями, но собирается вокруг центров власти, оказывая на нее влияние. В способности интеллектуалов выходить за рамки идеологий и утопий и конструировать разумную реальность Мангейм видит шанс общества на получение недеформированного знания. Эта незатейливая схема не была бы так влиятельна, если бы не блестяще проведенный Мангеймом анализ идеальных типов утопии. Он выделяет четыре модуса утопического мышления: «оргиастический хилиазм анабаптистов», «либерально-гуманитарную идею», «консервативную идею», «социалистически-коммунистическую утопию». Аналитический очерк этих типов позволяет проецировать найденные механизмы сознания на различные культурные ситуации.

П. А. Сорокин (1889—1968) предлагает одну из самых генерализующих теорий культуры, что особо значимо, если учесть, что его социология весьма эмпирична и строга по своему научному складу. Сорокин настаивает на том, что только предельно обобщенные системы с учетом всех своих элементов могут быть реальной объяснительной моделью. Попытки сделать отдельный элемент социума «базисом» (как это было, например, в марксизме) заведомо ошибочны. Культуру Сорокин понимает как совокупность ценностей и сообщество реализующих ценности субъектов. Основным субъектом взаимодействия является личность. Общество понимается как совокупность индивидов, связанных социокультурными отношениями. Между этими основными социологическими факторами — личностью, обществом и культурой — существует жесткое взаимоопределение. В своем главном труде «Социальная и культурная динамика» (1937—1941; популярная версия — «Кризис нашего времени», 1941) Сорокин разрабатывает теорию «культурных суперсистем», или типов культуры, основанных на таких характеристиках, как высшие ценности, толкование реальности и методов познания, представление об основных потребностях человека, модусах их удовлетворения. Существует три основных суперсистемы, включающих в себя различные конкретные культурные подсистемы (право, наука, искусство, религия и т. п.): 1) идеациональная (умозрительная); 2) идеалистическая; 3) чувственная (сенситивная).

Высшая ценность идеациональной суперсистемы — Бог. Вся культура этой суперсистемы подчинена служению своей ценности. Ценность чувственной суперсистемы — человеческие позитивные переживания и наслаждения. Смешанная средняя модель — идеалистическая, признающая сосуществование «земных» и «небесных» ориентиров. Социокультурная динамика заключается в закономерной смене исчерпанных принципов восприятия на свою альтернативу в последовательности 1 — 2 — 3 — 1... С определенного момента накопившиеся разочарования приводят к смене всей суперсистемы. В основе механизма смены — трансформация нормативных образцов поведения, и в первую очередь трех главных: семейных, договорных и принудительных образцов. В результате разваливается «интегративная база» и появляется альтернативный культурный мир. Для этого периода характерен «принцип поляризации»: общество утрачивает равномерную распределенность типов активности и разбивается на два полюса: на пассивную конформистскую массу и активную группу борцов за идеалы. (Сорокин отмечает, что последовательность трех суперсистем можно дополнить четвертой — эклектической смесью всех элементов, наступающей после завершения троичного цикла.) Современность Сорокин понимает как переход доминантной европейской культуры из чувственной фазы к идеациональной, опирающейся на трансцендентные ценности. Он предсказывает такие переходные события, как конвергенция русской и американской культур в «промежуточный тип», соединяющий их позитивные особенности, и возрождение культур Индии, Китая, Японии, Индонезии, исламского мира. Несмотря на необходимый маятниковый ритм смены суперсистем, в истории, по Сорокину, нет фатальности. Зачастую случайные флуктуации принимаются людьми за некие закономерности, но на самом деле жесткая социальная каузальность вторична по отношению к свободному самоопределению человека.

А. Шюц (1899—1959) — ученик и последователь Гуссерля, основал социальную феноменологию, в обобщающем виде представленную в книге «Смысловое строение социального мира» (1932). Гуссерль высоко оценил найденный Шюцем модус феноменологии (тогда как версии Шелера и Хайдеггера

довольно резко осудил). Как и в понимающей социологии М. Вебера, у Шюца отбрасываются все экстернальные критерии оценки представлений и значений в поле человеческого опыта. Задача состоит в имманентном описании того, как работает этот континуум, порождая смыслы. Описательная феноменология Гуссерля показалась Шюцу оптимальным инструментом для решения этой задачи. Исходя из его учения о «жизненном мире», Шюц выстраивает последовательность кристаллизаций повседневного опыта, движение от «конструктов первого порядка» (повседневных типов) к «конструктам второго порядка» (к научным абстракциям). Переход от личного переживания к социальности, к объективированному «миру вещей» происходит поэтапно. Сначала сознание создает из континуума переживаний первичные идеализации, из которых выстраиваются стандартные клише восприятия и действия; затем во взаимодействии с другими индивидами выявляются «точки пересечения» смыслов и целей и на их основе создаются объективные (интерсубъективные) идеализации, от которых можно переходить к генерализации «высоких» сфер культуры. Они названы Шюцем «конечными областями значений», поскольку эти миры замкнуты на свою логику и переход из одного в другой требует специальных процедур. Конечные области значений могут приходить во взаимодействие при помощи культурного посредника, который в состоянии дать убедительные правила и основания перехода, познавательных и эмоциональных настроек. Во всяком случае, эти области равноценны и — к примеру — область сна или игры не может непосредственно подвергаться деструктивной критике областью повседневности (которая также является одной из конечных областей значений). В каждой конечной области значений есть свой «когнитивный стиль», создающий некое когерентное и непротиворечивое внутри области единство. Когнитивный стиль можно изучать по нескольким ключевым параметрам (например, форма активности субъекта, отношение ко времени и т. п.), что позволяет адекватно ориентироваться в этих мирах и не сталкивать их друг с другом. Отказываясь от иерархии «областей», Шюц все же называет верховной реальностью повседневность, поскольку ее структуры предельно конкретны и наполнены ничем не заменимым жизненным опытом.

Идеи А. Шюца были развиты в социологии знания ***П. Бергера*** (р. 1929) и ***Т. Лукмана*** (р. 1927). В работе «Социальное конструирование реальности» (1966) они осуществляют попытку укоренить все социальные механизмы в структурах повседневности. В числе их оригинальных разработок — теория реификации. Реификация — это восприятие социальных фактов как «вещей», которые приобретают характер объективной реальности и заставляют людей считаться с ними как с данностями. В таком случае индивид или группа должны прибегнуть к «легитимации», к оправданию социального порядка. Несмотря на «сконструированный» характер, социальный порядок «объективен» в том смысле, что каждый отдельный человек застает его уже сложившимся и вынужден к нему приспосабливаться. В этом процессе большую роль играет легитимация. Легитимация — это объяснение и оправдание существования тех или иных элементов социальной реальности с точки зрения не только императивности и нормативности, но и знания. Знание создает лестницу уровней легитимации: от простых аргументов до «символических универсумов», которые могут уже обладать немалой степенью независимости от задач легитимации. Важно, что социальное и символическое могут приходить в конфликт, что «конструирование реальности» производится разными группами, причастными к различным символическим универсумам с разными стратегиями легитимации. Это является залогом динамики общества.

Одна из самых весомых и цитируемых современных (с оговорками можно сказать — постструктуралистских) версий социологии культуры принадлежит ***П. Бурдьё*** (1930—2002). Общество Бурдье понимает как некий ансамбль «социальных полей». Поле —самоуправляемая сфера деятельности со своей логикой поведения, целеполаганием и своим типом власти. Поля несводимы друг к другу, но могут находиться в иерархических отношениях включения, в каковом случае законы, не отменяя друг друга, могут взаимодействовать. Действующей силой поля является «социальный агент». В отличие от традиционного «субъекта» социологии, который рассматривается теоретиками как пешка на расчерченном поле, агент сам делает свою игру, реализует стратегии и т. п., но все же подчиняется законам поля, в

частности условиям вхождения в игру, среди которых объем и структура «капиталов» (см. ниже) данного агента. Чтобы описать формы поведения агента, Бурдье водит понятие «габитус» (лат. habitus — облик, манера) . Габитус — это система предрасположений, диспозиций, организующая практику агента и его взгляды на ситуацию. Это «стиль жизни», полученный агентом в наследство от прошлого и впитанный, интериоризированный так, что он становится личной установкой. Габитус обеспечивает только «правильные» практики, принятое, надлежащее и т. п., поскольку они — оптимальный модус поведения для данного поля. Габитус порожден «классом условий существования» той или иной группы, но присваивается биологическим индивидуумом как своего рода социальное тело. Габитус играет также активную роль, порождая своими установками ту, а не иную практику, чем структурируется социальное поле.

Все социальные поля суть арены борьбы за власть и специфический «капитал». Бурдье описывает работу поля с помощью экономической метафоры — как рынок с отношениями спроса и предложения, конкуренции, сотрудничества, монополии и т. п. Борьба субъектов внутри поля управляется динамикой «ресурсов» и «капиталов». Ресурс — это сумма ценностей, которую потенциально можно использовать для укрепления своего влияния или власти. Ресурс становится капиталом, если на него есть структурированный спрос, и он, следовательно, может вступить в сложные игры социального поля. Все капиталы сводимы к трем типам: 1) экономический капитал; 2) социальный капитал — причастность к группе; 3) культурный капитал (частный случай социального) — это такие ценности, как знание, образование, воспитание, символический капитал (престиж, талант, слава, имя, происхождение…). Культура, по Бурдье, — соперничество за специфический капитал в культурном поле. Культурные ценности не только суть «трофеи» в этой борьбе: они и сами формируются в ходе сложных игр культурного поля. Особый проблемный случай — действие на территории культурного поля законов других, более обширных полей — политического и экономического. Бурдье посвящает ряд работ прояснению механизмов массовой культуры, культурной коммерциализации,

коррупции СМИ и т. п. Возможность использовать инструментарий социологии Бурдье для критики современной культуры — одна из причин его значимости.

Трудно переоценить вклад в культурологический дискурс, сделанный ***теоретическим искусствоведением*** XX в. В основном это достижения «формалистического» направления. Реабилитация формы после позитивистского культа содержания начинается еще в XIX в. Ганслик в музыковедении, Гильдебрандт в теории пластики начинают «поворот к форме» и постулируют задачу создания нового искусствоведческого языка для описания и интерпретации того, что составляет, с их точки зрения, суть искусства, — процесса формообразования. Реализуют эту программу в Швейцарии Вёльфлин и его последователи, в Австро-Венгрии — ***венская школа искусствознания***.

Г. Вёльфлин (1864—1945) в ряде ставших уже классикой трудов («Ренессанс и барокко», 1888; «Классическое искусство», 1899; «Основные понятия истории искусства», 1915; «Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса», 1934) пытается создать «универсальную грамматику художественных форм», которая призвана была познавать искусство в его собственной стихии «чистой визуальности». Анализируя оппозицию Возрождения («классическое» искусство) и барокко («антиклассическое» искусство), Вёльфлин вводит свою знаменитую систему пяти бинарных категорий 1) линейность — живописность; 2) плоскость — глубина; 3) замкнутая форма — открытая форма; 4) составное — слитное; 5) абсолютная ясность — относительная ясность. Движение внутри каждой пары, доминирование ее элементов составляют эпохальные тенденции искусства. Эта система, с его точки зрения, и должна стать «грамматикой» искусствоведческого анализа и истории искусства как «истории форм», не отягощенной именами, историческими фактами и прочей внеэстетической эмпирией. На языке этих десяти понятий Вёльфлин предполагает описать те «формы видения» (или «способы представления»), которые предопределяют рамки художественных возможностей эпохи. Вместе с формами «внехудожественного видения» они составляют культурный горизонт эпохи, исходя из которого можно объяснять культуру как целостный процесс.

В. Воррингер (1881—1965) продолжил линию Вёльфлина, соединив ее с философией жизни и идеями венской школы. Его главные труды — «Абстракция и вчувствование. Исследование психологии стиля» (1909) и «Формальные проблемы готики» (1910) — дают новую версию вёльфлиновской оппозиции «классического» и «антиклассического». Воррингер выделяет три стилевых модели культуры. В романском мире доминирует «классическое» начало с его принципом «вчувствования», культом гармонии (иллюзорной, подчеркивает он) и природы. В германском мире — «готическое» начало с принципом «абстракции», духовными прорывами в бесконечное и туманными мистическими переживаниями. В восточном мире принцип «абстракции» также доминирует, но на других основаниях: здесь искусству требуется изъять вещь произвольности внешнего мира, увековечить ее через абстрактную форму и найти спокойную точку опоры в потоке явлений. Эти морфологические типы нельзя выстраивать в историческую последовательность — они синхронны и являются противоборствующими формами художественной воли. Свою классификацию Воррингер применяет и к авангарду, усматривая в немецком экспрессионизме столь ценимый им дух «готики».

А. Ригль (1858—1905), основатель венской школы искусствознания, в основу толкования сути искусства положил «волю к форме», которая в конечном счете оказывается волей к культуре. В главной своей работе «Проблемы стиля. Основы истории орнамента» (1893) ключевые аргументы он обосновал анализом декоративного искусства, дотоле бывшего, как правило, на периферии внимания искусствоведов-теоретиков. Художественная форма зависит от общей формы мировоззрения, и это позволяет выводить признаки стиля не из исторических и социальных обстоятельств, а непосредственно из структурных принципов формообразования. Характерно заглавие итогового незаконченного труда Ригля: «Историческая грамматика изобразительных искусств». Динамика стилевых изменений коренится в изменениях духовного строя носителей ценностей и идеалов. «Воля к форме» реализуется по определенной исторической логике: «гаптическое», чувственно-осязательное, или тактильное восприятие сменяется в ходе культурного развития «оптическим», зрительным, требующим конструктивной активности

интеллекта, а со временем и воспринимающего субъекта, который становится неотъемлемым элементом произведения. Граница между формальными типами искусства проходит и по разделу национальных культур: романские народы представляют собой объективно-тактильный, чувственный тип, сконцентрированный на интересе к человеку; германские — субъективно-оптический, иррациональный тип, направляющий внимание на бесконечность окружающей среды. Стиль оказывается формативом национальной культуры и ее исторической судьбы. Особенность истории искусства, по Риглю, в том, что она вынуждена брать на себя компаративистскую работу истории культуры, которая на самом деле еще только начинается. Все сферы культуры вплетаются в историю искусства, будучи источником содержания, «предметного мотива». Верно оценить предметный мотив и его трактовку в произведении искусства можно, лишь установив идентичность культурной, внехудожественной воли и воли к форме. Найденное уравнение может высветить внутреннее строение обоих миров. Задача в том, чтобы понять, что стиль произведения и «мотив» — проявление одной и той же воли.

Преемник Ригля, ***М. Дворжак*** (1874—1921) постулирует «историю искусства как историю духа» (так называется одна из его главных книг, 1924). Искусство, утверждает он, заключается не только в решении формальных задач, оно в первую очередь есть выражение идей; его история — часть общей культурной истории, суть которой в битве материи и духа. Поочередное преобладание этих соперников и составляет исторический сюжет искусства. Эта установка позволила Дворжаку переосмыслить ряд стилевых эпох, особенно раннехристианское искусство, позднюю готику и маньеризм. Спиритуалистическое толкование формы несколько меняет аксиоматику венской школы, ее утверждение полной автономии художественного начала от среды, но в то же время подход Дворжака расширяет спектр формального метода и делает его более гибким инструментом анализа культуры.

Э. Панофски (1892—1968), развивая традиции венского формализма, создает (параллельно с А. Варбургом) особую искусствоведческую дисциплину —

иконологию, устанавливающую спектр социальных и культурных смыслов конкретных изображений. Отказываясь от оперирования универсалиями, он предлагает метод поэтапного нисхождения от общих форм к конкретным символам: от анализа и истории стиля к художественным типам и к «культурным симптомам», каковые и изучаются иконологией. Иконологическая интерпретация предполагает трехступенчатый переход к предельному смыслу произведения. Первая ступень — это формальный анализ изображения как чувственной данности в виде системы связей между формами, цветами и их предметным значением. Вторая ступень (иконографическая) анализирует сюжет в контексте наших историко-культурных знаний. Третья — иконологическая — выявляет, или, точнее, интуитивно схватывает, «внутренний смысл» образа в единстве его содержательных и формальных аспектов, прочитывает его как «символическую форму цивилизации», что позволяет сделать произведение искусства источником сообщения о духе своей культуры. В работе «Готическая архитектура и схоластика» (1951) Панофски демонстрирует культурологические потенции своего метода, осуществляя впечатляющий компаративный анализ готических соборов и схоластических «сумм». Насыщена культурологическим смыслом книга «Ренессанс и ренессансы в западном искусстве» (1960), трактующая Возрождение как воспроизводимый тип плодотворного и сбалансированного диалога антиномически противоположных культур. Важна его статья «История искусств как гуманистическая дисциплина» (1940) — манифест в защиту классических ценностей в эпоху кризиса. Как и Дворжак, Панофски подвергает ревизии установку формальной школы на анализ чистых оптических структур без привнесения идеологии. С его точки зрения, такая стерильность — это утопия, и отчасти он восстанавливает просвещенческую теорию равновесия формы и идеи: такова одна из тем работы «Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма» (1924). Но в целом его метод — это развитие формального подхода в направлении теории символизма (в чем Панофски перекликается с Кассирером).

В работах ***Г. Зедльмайра*** (1896—1984) можно увидеть некоторый итог развития формальной школы искусствоведения. Он более радикально, чем его

предшественники, отождествляет историю искусства с историей духа. Не отрекаясь от заветов формализма, он тем не менее фактически совмещает искусствоведческий дискурс с философским и богословским (если не проповедническим). Стоит заметить, что на его взгляды заметно повлияли русские религиозные философы. В самой известной своей работе «Утрата середины» (1948) он повествует о двухсотлетнем культурном кризисе Европы, которым заканчивается Новое время. Метафора «утраты середины» — это и указание на слом системы искусств, которые утрачивают свой формообразующий центр — архитектуру, и указание на потерю искусством посреднической роли между чувственностью и рациональностью, и утрата культурой в целом морально-религиозного центра. «Возникновение собора» (1950) — своего рода позитивное дополнение к «Утрате середины». Здесь Зедльмайр показывает, как готический собор сыграл роль символического и социального синтеза всех искусств, взяв на себя функцию «середины», но в то же время парадоксально отдалил этот синтез от своего сакрального истока и приблизил эпоху независимости эстетического мира. Накал критики культуры и анализа духовных драм современности контрастно выделяет Зедльмайра из традиции венской школы с ее академизмом и отстраненностью от слишком актуальных проблем.

Структурно-семиотические методы в культурологии стали специфическим изобретением XX в. Успехи структурной лингвистики, свойственное веку сближение гуманитарных наук с точными и естественными подсказали культурологии возможность освоения этого пути. Более или менее самостоятельными его версиями являются структурализм, семиотика и различные изводы общей теории систем. Центральная идея применения структурно-семиотических методов к культуре заключалась в выявлении и изучении базовых структур культуры и разных типов их динамики. Под структурой подразумевалась устойчивая связь элементов целого, которая могла сохраняться в преобразованиях или закономерно изменяться в зависимости от целей структуры и взаимодействия со средой или другими структурами. Для культурологии авторитетным источником образцов стала лингвистика: концепция Ф. де Соссюра, разработки Московского и

Пражского лингвистического кружка, Копенгагенская глоссематика и др. Важное значение имел также параллельный опыт этнографии (Леви-Стросс), психоанализа (Лакан), литературоведения (Р. Барт, школа телькелистов, формальная школа Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума, Якобсона, фольклористика Проппа), психологии (Пиаже, Выготский).

Со временем культур-структурализм приобретает черты идеологии, установочными принципами которой являются:

- понимание культуры как совокупности знаковых систем и культурных текстов;
- полагание естественного языка базовой и универсальной структурой;
- изучение латентных неизменных структур и механизмов языка и психики;
- признание их безличности и бессознательности;
- познание этих глубинных структур объективными научными методами с использованием аналогии между структурами языка и механизмами действия бессознательного;
- усмотрение в человеческой деятельности проявления этих структур как константных правил порождения символических объектов;
- выявление в текстах культуры симптомов наличия таких объектов и расшифровка их устройства и функции.

Вполне естественно, что такие установки сосредотачивают исследование на анализе культурных текстов, под каковыми понимаются любые знаковые системы (в том числе поведение и общение), функционально включенные в культуру. Техника структуралистского анализа предполагает некоторые однотипные приемы. Так, в феномене («тексте») или ряде феноменов культуры надо усмотреть повторяющиеся либо подобные моменты, которые являются симптомами структуры; затем вычленить в этой предметности минимальные элементы анализа (каковыми обычно являются «бинарные оппозиции»); установить, какие правила комбинаторики и преобразований управляют этими элементами; понять, как происходит «сборка» этих элементов в символический объект; научиться переносить полученную модель на аналогичные «тексты» и достигать этим взаимопрояснения текстов; выявить

фундаментальные структуры бессознательного, лежащие в основе этих механизмов. Со временем в рамках этой гуманитарной парадигмы обнаружилось устойчивое тяготение друг к другу семиотики, структурализма, психоанализа и евромарксизма. В ряде случаев (критика культурных мифов, анализ массового сознания, понимание древних культур и т. п.) метод достиг значительных успехов; его усилиями был осуществлен знаменательный переход от научного стиля XIX в. — психологизма, историцизма, волюнтаризма, витализма, позитивизма — к изучению объективных знаковых структур. Но от такого наследия XIX в., как сциентизм и редукционизм, этот метод, разумеется, не был свободен. Постепенно очевидной стала ловушка, в которую попал структурализм: с неизбежностью осуществлялся переход от конкретного к абстрактному, от которого предостерегал еще Гегель. Сам аналитический процесс этого метода мог дать эвристически богатые продукты, но на выходе зачастую оказывалась не только безличная, но и бессмысленная абстракция.

К концу 60-х годов кризис структурализма привел к пересмотру не только его методического арсенала, но и его аксиологии. Этот период обычно называют постструктурализмом. В вину структурализму вменяется утрата гуманистического аспекта, потеря человека, мировоззренческая нейтральность, рационалистический объективизм (воспринимавшийся в эпоху молодежного радикализма как конформизм и оппортунизм). Новая интеллектуальная волна (явление в первую очередь французское, включающее и структуралистов-ревизионистов, и создателей оригинальных версий) выдвинула ряд своих лидеров, среди которых поздние ***Р. Барт*** (1915—1980) и ***Ю. Кристева*** (р. 1935), Ж.-Ф. Лиотар (1924—1998), Ж. Делёз (1925—1995), ***М. Фуко*** (1926—1984), Ж. Бодрийяр (р. 1929), ***Ж. Деррида*** (р. 1929) и др.

Принято считать, что постструктурализм сохраняет понимание культуры как текста, подлежащего декодированию по определенным правилам, но по-новому трактует сам феномен текста. Теперь смысл текста определяется контекстом — социальными, личностными, историческими и вообще внерациональными предпосылками текста. Особо важен контекст властных отношений — едва ли не главная объяснительная

модель для постструктурализма. Для выявления этого контекста Деррида разрабатывает метод «деконструкции»: разложение текста на детали; различение в полученном продукте того, что хотел сказать автор, и того, что просвечивает в тексте помимо его воли; обратная реконструкция текста, которая возвращает нам уже полисемантичный текст, открытый бесконечному контексту. Ключевую роль здесь играет личность самого аналитика, поскольку лишь его интуиция может различить «следы» авторского начала, независимого от автора смысла, интертекстуальные смыслы, остатки прошлых прочтений, толкований и т. п. Задача «деконструкции» — разоблачить «логоцентризм» и «власть», которые пронизывают европейскую традицию, защитить от них человека, понимаемого как свободная стихия желаний.

Показательна в аспекте понимания программы постструктурализма эволюция Р. Барта, придающего своим старым категориям новую семантику. В 70-е годы он начинает различать «произведение», культурный продукт в классическом смысле слова, и «текст» — континуум независимых от автора смыслов, которые позволяют читателю начать свою собственную игру и раскрепостить все, задавленное прописями и запретами культуры. Понятие «знак» теперь не предполагает поиски «правильного» знака, очищение знаков через демифологизацию: новая задача состоит в освобождении знака от денотатов, в создании на месте означаемого пустого поля для игры возможностей (так, как это умеют делать авангард и древнее искусство Востока). Понятие «письмо» (которое раньше означало у Барта текст как некое социально-ментальное клише, подчиняющее себе живое субъективное сообщение и подлежащее разоблачению) теперь означает семантически разомкнутое построение, освобождающее нас от обязанности формулировки законченных смыслов. Близко к этому концепту понятие «интертекстуальности», введенное Кристевой: это бесконечное поле знаков, в котором ни один из текстов или контекстов не является окончательным, поскольку участвует в неограниченных связях со всеми остальными текстами, даже если мы не в состоянии указать на конкретный модус этих связей.

Не менее показательны поиски позднего Фуко. В ранней книге «Слова и вещи» (1966) он разрабатывает свою археологию знания, интерпретирующую культуру как дискретную смену «эпистем», объяснительных матриц, «исторических априори», задающих правила построения культурного мира, но не связанных преемственностью ни с предыдущими эпистемами, ни с личными или групповыми замыслами субъектов истории. В «Археологии знания» (1969) близкая концепция описывается понятием «дискурсивные практики». В 70-е годы концепция заметно меняется: дискурс теперь не организующий и структурирующий источник смыслов, а источник «знания-власти», которое неизбежно связано с насилием во всех его социальных воплощениях. (Фуко пишет обширные истории репрессивных практик — сексуальной, юридической, психиатрической, — чтобы документировать свою теорию.) Как таковое, «знание-власть» должно быть разрушено всеми доступными средствами, но наиболее эффективным Фуко — в последний период творчества — считает некую технику работы над собой (techniques de soi): метод самосоздания, предполагающий, в частности, опыт свободного слова и искусство формирования личного стиля. Эта тема, близкая классическому морализму, — несколько неожиданный, но знаковый итог бунтарского постструктурализма,

Особой ветвью структурального направления можно считать семиотику (семиологию) — науку о знаках и знаковых системах в их статике и динамике. Основы семиотики принято возводить к трудам Ч. Пирса (1839—1914), Ф. де Соссюра (1857—1913) и Ч. Морриса (1901—1979). Для культурологии особо значимыми оказались исследования так называемых вторичных знаковых языков («вторичных моделирующих систем») — языков культуры, возникших на основе первичных естественных языков (таковы знаковые аспекты искусства, мифа, ритуала, этикета, морали и т. п.). Вобрав многое из достижений лингвистики, теории информации, нейрофизиологии, структурных исследований, семиотика перенесла эти методы в область гуманитарных наук, стремясь преодолеть их субъективность и идеологичность. Способность семиотики рассмотреть художественный, социальный или исторический феномен как «язык» со сложными и многоуровневыми семантическими, синтаксическими и прагматическими связями позволила ей

открыть новые возможности эстетики, культурологии, социологии, теории перевода, мифоведения. Идея «семиотической многоканальности» оживила тему полицентризма и диалогизма культур. Активными центрами семиотики были США (Р. Якобсон), Франция (Р. Барт, А. Греймас, Ю. Кристева) и Италия (У. Эко и др.). Особо следует упомянуть тартуско-московскую семиотическую школу (см. ниже), которая была во 2-й пол. XX в. источником гуманитарных достижений, имевших мировую валентность.

Тема культуры в ***философии*** XX в. чаще всего включается на правах подтемы в другие, более драматичные и конфликтные сюжеты. Значимой номинацией оказалась философская антропология с ее устойчивой темой различия природы и духа как автономных миров, заданной еще Дильтеем. В тех версиях антропологиии, где человек понимался не как вариация природных возможностей (Плеснер, Гелен), а как существо, выстраивающее заново собственный мир (Шелер, Ротхакер), теме культуры задавался валентный понятийный язык.

М. Шелер (1874—1928) в работе «Положение человека в космосе» (1928) в качестве важнейшего отличительного свойства человека выделяет способность волевым образом противопоставить себя среде, сформировать свои ценности и превратить свои внутренние состояния в предметную реальность: стать «эксцентричным». По сути, это форма определения культуры. Интеллектуальное начало в такой культуре оказывается подчиненным иным силам: во-первых, ценности даны человеку как некое эмоциональное априори; во-вторых «воля к ценности» основана не на разуме, а на любви, которая может направляться только на личность или сверхличность (Бог). Шелер называет способность постулирования ценностей «духом», но трактует дух весьма нетрадиционно. Это и не антитеза безличному миру, поскольку он един со всем универсумом жизни, и не частица божественного начала, поскольку Бог для позднего Шелера — это точка перспективы развития духа, на которую человек проецирует свои потенции (что, по замечанию С. Л. Франка, неожиданно сближает его с Фейербахом). Но это также и не шопенгауэрианская воля, ибо дух бессилен вне природной витальности. Поскольку дух есть способность сказать «да» или «нет» остальному миру, от него

зависит, какие ценности и идеи будут воплощены, но он не может их воплотить сам, без «жизненного порыва», который исходит от природного универсума. Продуктом воплощения духа становится культура в той мере, в какой ценности появляются в ее контекстах. Мир культуры в изображении Шелера трагичен. Но это не зиммелевская трагедия культуры как несовместимости формы и жизни. Вариант Шелера больше напоминает некоторые древнеиндийские учения о связи «слепой материи» и «хромого духа». Культура не монолитна, ее «идеальные» и «реальные» факторы не знают синтеза; хотя в перспективе связка бессмысленной жизни с бессильным духом может превращаться в союз мощной жизни с мудрым духом.

Э. Ротхакер (1888—1965), определяя сущность культуры, делает шаг от шелеровской постановки вопроса к более биологизированным версиям культур-антропологии. Для него окончательная формула культуры определяется отношением среды и человека, активно отвечающего на ее вызовы созданием — с разной мерой сознательности — «стиля жизни». Для этого осуществляется отбор тех внешних сигналов, которые отвечают запросам формируемого стиля жизни. Многочисленные фильтры (в первую очередь язык) создают то, что в результате окажется культурной средой, состоящей из «духовных ландшафтов». Живущий в таком ландшафте индивидуум довольно жестко детерминирован заданным ему стилем жизни. Более свободный и активный субъект культуры — община, народ, нация. Их культурные ландшафты неповторимы, и статуса целостности могут достигать только они.

В тотальных конструкциях философской антропологии мало внимания уделяется собственно рабочим механизмам культуры. Философская герменевтика в известной мере заполняет эту лакуну. ***Х.-Г. Гадамер*** (1900—2002) в главной своей книге «Истина и метод» (1960), сводя воедино разные герменевтические традиции, создает особую философскую дисциплину, изучающую условия возможности понимания как такового. В отличие от обычных методов интерпретации, его герменевтика заинтересована пониманием как основным модусом существования культуры и ее ключевого механизма — традиции. Понимание — это «действенно-историческое сознание», которое актуализирует любое произведение как звено в

цепи интерпретаций, причем таким образом, что оно становится источником бесконечного диалога. То есть речь идет не о том, чтобы субъект мог найти объективную точку зрения на феномен, а о том, чтобы феномен включился в единое синхронное пространство интерпретации, в котором все объясняется через все. Такая интерпретация — это не воспроизведение, а произведение понимаемого смысла, остающегося тем не менее в контексте традиции. Способ, которым нам дано искусство в истории своего прочтения и понимания, показывает, что такая герменевтическая задача имеет смысл. Гегелевская философия духа также оказывается близкой герменевтике моделью, с той существенной разницей, что в культурном космосе Гадамера нет универсальной точки отсчета, которая была бы «пониманием пониманий», абсолютом для интерпретаций. Есть только конечные субъекты интерпретаций с их личной смысловой перспективой, с «горизонтом». Субъекты этой герменевтической игры могут соединять свои горизонты, составляя сложные, но всегда открытые дальнейшей интерпретации культурные комплексы. Защитой от произвола в этих процессах служит язык — абсолютный медиум понимания. Главным механизмом понимания является «герменевтический круг»: попеременное истолкование целого через соединение его частей и частей — через их включение в целое. Отправной точкой является «предпонимание» — исходная версия интерпретатора, — которое может меняться с каждым циклом круга. Важным моментом техники «герменевтического круга» является то, что он выстраивается как диалог текста и толкователя, в ходе которого изменяются их горизонты. Это может служить и моделью для культуры в целом. В 70-е, 80-е годы, когда внимание к герменевтике было особенно острым, метод Гадамера был амплифицирован на разные сферы культуры, включая медицину и право. Но, во всяком случае, аргументом в пользу герменевтики остались многочисленные и блистательные опыты самого Гадамера.

П. Рикёр (1913—2005) свой вариант герменевтики еще более, чем Гадамер, приблизил к онтологии персоналистического толка, отодвинув его тем самым от областей теории познания и методологии интерпретации. Полагая символическую функцию творчества основополагающей для понимания культуры, он, в поздний

период своего творчества, переносит акцент на такие модусы символа, как метафора и повествование (нарратив). Метафора понимается им не как производное от семантического стандарта, а как манифестация творческой способности выйти за рамки непосредственно данного, «буквального». Нарратив как развернутая потенция метафоры позволяет понимать уже не фрагменты творчества, а бытие культуры как онтологическое событие и бытие человека как способ вхождение в культуру через герменевтическую активность.

Важным элементом стала философия культуры для некоторых богословских умов XX в. ***Диалектическая теология***, инициированная К. Бартом, скорее, тяготела к размежеванию двух измерений духа — культуры и веры. Но парадоксальным образом это заставило ряд теологов присмотреться к логике культурного измерения.

Р. Бультман (1884—1976) в своей религиозной герменевтике, которую он определил как «демифологизацию, то есть экзистенциальную интерпретацию Нового Завета», пытается размежеваться с либеральной теологией XIX в., растворившей христианство в истории и этике. Демифологизация должна отделить историческое от сердцевины сакрального сообщения («керигмы»). Однако эта герменевтическая процедура позволяет вернуться в историческое, в культуру, чтобы «перечитать» ее с новой точки зрения.

П. Тиллих (1886—1965) стремится многообразными способами выявить наличие в культуре религиозного опыта и показать прямую зависимость бытийной глубины культуры от ее религиозности (даже если она присутствует в латентных или превращенных формах): «Религия есть субстанция культуры, культура есть форма религии». В своей теологии культуры он стремиться доказать, что возможно освящение всего культурного мира, если мы поймем степень проникнутости его сакральным началом. Выделяя три типа культур — «теономную», «автономную» и «гетерономную» — Тиллих теономной называет такую, которая во всех проявлениях открыта Безусловному, а потому не нуждается во внешнем оформлении культуры, пронизывая ее изнутри; автономной — культуру, которая заменяет мистическое рациональным, воспринимает Безусловное через структуры

разума, не противодействуя религии; гетерономной — культуру, которая стремится искусственно навязать другим типам или религиозность, или секулярность. В истории чередуются культуры теономного и автономного типов, но гетерономия вносит в этот мир драматический сбой. Современность, по Тиллиху, пройдя свой автономный путь, должна ожидать, что поворотный момент («кайрос») откроет новое теономное измерение.

Р. Гвардини (1885—1968) в книге «Конец Нового времени» (1950) дает обширный очерк кризиса новоевропейского гуманизма, усматривая его сердцевину в главных ценностях эпохи: в природе, культуре и личности. Природа становится неестественной, культура небытийной, человек безличным именно потому, что Новое время сделало их самодостаточными опорами человечества и закрыло пути к трансцендентному. В этих условиях культура оказалась частью природы, которой воспользовалась человеческая свобода, чтобы увеличить свою мощь. Как таковая она источник угрозы, а не спасения. Отклик надежды Гвардини неожиданным образом находит в утрате личности: высокое содержание «личности» утрачено, у человека осталось «лицо», и это последнее, что делает его человеком. Но это же может стать началом спасения: ведь «лицо» не связано с грузом отравленной культуры и сохранило связь с творческим актом Бога.

Путь, пройденный в 20 веке ***российской культурологической мыслью***, со всеми его изломами и перерывами, обусловленными пережитой Россией исторической трагедией, характерен направленностью на восстановление духовных истоков и связь «своего» наследия с актуальной европейской традицией. Показательна в этом отношении последовательность программных сборников, представленных российскими интеллектуалами нового чекана как обозначение некоего нового пути: «Проблемы идеализма» (1902), «Вехи» (1909), «Из глубины » (1918). По некоторым статьям сборника «Проблемы идеализма» хорошо видно, как происходит переоценка культурных ценностей. В статье С. Л. Франка[39], в контексте осмысления этики Ницше, неожиданной стороной поворачивается тема

[39]Франк С. Л. Фр. Ницше и этика «любви к дальнему». В кн.: Проблемы идеализма. Сборник статей [1902]. М., 2002.

«сверхчеловека». Франк так понимает характер сообщения, посланного Ницше: «Сверхчеловек <…> знаменует собою и означает высшую степень духовного развития человечества, высшую степень расцвета, на которую способны содержащиеся в современном человеке духовные зародыши»[40]. В идее сверхчеловека, утверждает Франк, «постулировано верховное и автономное значение культурного прогресса, морально-интеллектуального совершенствования человека и общества, вне всякого отношения к количеству счастья, обеспечиваемому этим прогрессом. Воцарение сверхчеловека не есть торжество человеческого счастья, удовлетворение всех личных субъективных влечений и вожделений людей; это есть торжество духовной природы человека, осуществление всех объективно-ценных его притязаний»[41].

Франк употребил в своем толковании сверхчеловека словосочетание «культурный прогресс», совершенно нерелевантное для идейного мира Ницше, но значимое для умонастроения сборника «Проблемы идеализма» с его борьбой за автономию культурных идеалов, не сводимых ни к моральной утилитарности, ни к сциентистскому объективизму. Ницше оказался неожиданным союзником раннего Франка в поисках метафизики культуры именно потому, что позволил ощутить религиозный смысл культуры — нечто дотоле психологически невозможное для молодого радикального интеллектуала, еще не порвавшего с марксизмом. В сознании Франка, толкующего Ницше, по одну сторону баррикад оказываются разобщенные в XIX в. духовные силы: вера, культура, воинствующий идеал. В статье кн. С. Н. Трубецкого рассматривается появившаяся в XIX в. гуманитарная дисциплина «история философии» как некая «метафилософия» и делается вывод о том, что существование философии в истории, нередуцируемое к каким-то итоговым интегральным истинам, — это не свидетельство слабости философии и не аргумент в пользу скептицизма, но — напротив — источник ее особой культурной мощи. С опорой на Канта автор показывает: «Если природа нашего разума полагает ему границы в его познании, то она же заставляет его вечно стремиться к истине вне этих границ и отказаться от такого стремления значило бы отречься не от

[40]Там же.
[41]Там же.

субъективной личной мечты, а от подлинного идеала разума, органически свойственного ему по самой его природе»[42]. С опорой на Гегеля автор утверждает, что в истории философии развивается конкретный разум человечества, а не отвлеченные категории, и потому если в философских учениях получает преимущественное развитие какой-либо частный момент, то он все же стремится к целостному пониманию истины и по-своему дает ее образ: «Процесс развития философской мысли тесно связан с общим процессом исторического культурного развития. <…> Отдельные учения, поэтому, <…> суть все же исторические моменты познания Истины и не могут рассматриваться как чисто логические моменты в движении какой-то безличной мысли»[43]. Факт раздробленности философии во времени на индивидуальные авторские версии — аргумент, который обычно направлялся против притязаний философии на общезначимое знание, — Трубецкой оборачивает в пользу философии, указывая на способность истории сохранить личностный аспект идеала: «Различия и противоречия отдельных философий свидетельствуют об истинности самой философии в них, о ее неподдельности и правдивости. Изучая их, мы убеждаемся в том, что эти различия и противоречия не случайны и не сводятся к простым особенностям умственного склада отдельных мыслителей, но что они коренятся в самой природе человеческого разума, в его отношении к конечному предмету его познания»[44]. В истории философии Трубецкой видит убедительное доказательство совместимости идеального, индивидуального и исторического. История философии «учит нас тому, что идеал истины, котором служит философия, есть реальная образующая сила», причем сила, как ниже поясняет автор, «действующая через собирательную мысль человечества»[45]. Хронологический путь от «Проблем идеализма» к «Вехам» был заполнен работой культурологической мысли: показательна в этом отношении статья ***П. Б. Струве*** и ***С. Л. Франка*** «Очерки философии культуры»[46], вышедшая в конце 1905 г. — как раз в середине дистанции между знаковыми для России

[42]Трубецкой С. Н. Чему учит история философии. В кн.: Проблемы идеализма. Сборник статей [1902]. М., 2002, с. 492.
[43]Там же, с. 501.
[44]Там же, с. 495.
[45]Там же, с. 504.
[46]См.: Струве П. Б. Избранные сочинения. М., 1999, с. 127—150.

сборниками. Авторы далеки от соловьевской «ветви», но для них уже естественно в борьбе с нигилизмом и утилитаризмом указать, что тем «чужда идея богочеловечества, идея воплощения абсолютных ценностей духа в земной жизни и ее средствами — идея, лежащая в основе философского понятия культуры»[47], дать определение культуры как «совокупности абсолютных ценностей, созданных и создаваемых человечеством и составляющих его духовно-общественное бытие» и добавить, что это «истинное сошествие на землю духа святого в трудах и завоеваниях всего человечества»[48]. Последовавшее включение этих тезисов в аксиоматику русской религиозной философии культуры говорит о том, что поворот к новому видению культуры в сознании небольшой, но элитной группы интеллигенции уже произошел. Программная фраза Гершензона в предисловии к «Вехам» — «общей платформой является признание теоретического и практического первенства духовной жизни над внешними формами общежития»[49] — хорошо показывает характер веховского поворота к новому пониманию смысла культуры. Веховцы противопоставили своим оппонентам не очередной выбор правильной «пользы», ради которой можно жертвовать идеалами в пользу идолов (такова функция идеологии), но свое видение принципиального различия пользы и абсолютной ценности. Определенный таким образом смысл культуры стал теоретическим рубежом не только для России, но и для европейского Нового времени: «вехой», обозначившей начало его конца.

За «Вехами» последовало десятилетие бурного расцвета и окончательного формирования российской культурологии. В этот период уже можно говорить о достаточно определившихся направлениях. Христианская метафизика культуры развивалась С. Н. Трубецким, В. И. Ивановым, Н. О. Лосским, С. А. Аскольдовым, С. Н. Булгаковым, Н. А. Бердяевым, С. Л. Франком, П. А. Флоренским, В. Ф. Эрном, Л. П. Карсавиным, Г. П. Федотовым, А. Ф. Лосевым; «эзотерическая» линия представлена Д. С. Мережковским и А. Белым; в контексте социально-гуманитарных наук тему культуры раскрывали Н. И. Кареев, П. Н. Милюков, Ф. Ф.

[47]Там же, с. 135.
[48]Там же, с. 132—133.
[49]Там же, с. 9—10.

Зелинский, И. М. Гревс, А. С. Лаппо-Данилевский, П. Б. Струве, Е. В. Спекторский, П. М. Бицилли, Г. Г. Шпет, Ф. А. Степун. В литературно-публицистических формах тема трактовалась В. В. Розановым, Л. И. Шестовым; культурологические аспекты права изучались наследниками чичеринской традиции Е. Н. Трубецким, П. И. Новгородцевым, Б. А. Кистяковским, Б. П. Вышеславцевым, И. А. Ильиным.

В 1922 г. процесс христианского осмысления культуры русской интеллигенцией поневоле приобретает другие социальные формы: из сферы публичной дискуссии он перемещается в кабинетное (в лучшем случае) пространство. Эпоха насильственно заканчивается высылкой значительной части участников процесса в Германию и эмиграцией в Чехословакию и Францию. В эмиграции создаются итоговые, более обстоятельные и спокойные, более академичные произведения, многие из которых сейчас мы можем назвать шедеврами. Особое внимание стоит обратить на короткий период — двадцатилетие с 1902 по 1922 г., — когда в экстремальных условиях русская интеллигенция делает вывод о том, что деструктивная критика культуры и ее абсолютизация — это два тупиковых пути. Необходим постоянный диалог с мирской культурой как тем пространством, где происходит процесс испытания христианского сознания, испытание веры, ее воплощение в мирскую реальность. Русские интеллигенты не хотят отказываться от опыта Нового времени, от опыта свободы, который доказал, что индивидуальный дух автономен и не подчиняется внешним причинам, если сам того не захочет. Но с другой стороны, эти мыслители подчеркивают, что законы культуры находятся в симфоническом согласии с основными истинами христианской религии.

Период 20-х — начала 30-х годов богат интересными процессами и замыслами, большинство которых коренится еще в предреволюционном десятилетии. Из столкновения классических и постклассических традиций в гуманитарной мысли и в художественном творчестве рождаются проекты создания гуманитарных дисциплин, вооруженных строгими методами и корреспондирующих с естественными и точными науками. Как правило, проекты были коллективными и имели социальное оформление в виде кружков или даже государственных институтов. Основными концептуальными оболочками этих процессов были

конструктивизм, формализм, структурализм. Можно упомянуть такие выдающиеся интеллектуальные центры, как Московский лингвистический кружок, действовавший в 1915—1924 гг. (В его составе были, в частности, Н. И. Жинкин, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Г. Г. Шпет, Р. О. Якобсон, Б. И. Ярхо.) ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка), или Русская формальная школа (сер. 1910-х — сер. 1920-х), — группа литературоведов, постулировавших точное изучение формальных приемов творчества. Среди членов школы Е. Д. Поливанов, Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Р. О. Якобсон. ВХУТЕМАС (Высшие художественно-технические мастерские), где преподавали А. Е. Архипов, В. В. Кандинский, Л. М. Лисицкий, К. С. Мельников, П. В. Митурич, А. М. Родченко, В. Е. Татлин, В. А. Фаворский, П. А. Флоренский. ГАХН (Государственная академия художественных наук), организованная в 1921 г. (до 1929) с задачей систематизировать исследования в области истории и теории всех видов искусства. В ГАХНе работали Г. Г. Шпет, В. В. Кандинский, А. Г. Габричевский, А. Ф. Лосев, К. С. Малевич, А. М. Эфрос. Большой вклад в культурологию внесли направления, которые выросли из поисков филологии, фольклористики, медиевистики 20-х годов. Это труды М. М. Бахтина о формах и жанрах литературы, о народной культуре Средневековья, Б. Я. Проппа о поэтике волшебной сказки, О. М. Фрейденберг о мифологии, М. И. Стеблина-Каменского о скандинавском Средневековье и др. После культурного коллапса 30—50-х годов все это богатое наследие стимулировало появление в 60-е годы культурологического направления, которое характеризуется опорой на семиотику и структурный анализ, вниманием к социально-психологической антропологии различных культурных эпох, тщательной проработкой конкретного исторического материала. Особо надо сказать о тартуско-московской (или московско-тартуской) семиотической школе, получившей мировую известность в 1960—1980-х годах. Школа развивала традиции русских формалистов и структурализма, выпускала весьма влиятельные «Труды по знаковым системам». (Ее лидеры: Ю. М. Лотман, А. М. Пятигорский, Б. М. Гаспаров, Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский, В. А. Успенский, А. Н. Жолковский.)

Начиная с 90-х годов в обстановке интенсивных реформ высшей школы культурология формируется как учебная и научная дисциплина, на которую возлагали задачу интегрировать гуманитарные «общечеловеческие» ценности прививать новые гуманистические ценности на опыте мировой культуры и тем самым занять в высшем образовании опустевшее место «идеологических» дисциплин. В создании нового научного направления особо активное участие принимало блестящее поколение гуманитариев, сформировавшееся в 60-е, 70-е годы и стяжавшее со временем мировую известность. В работах С. С. Аверинцева, Л. М. Баткина, В. В. Бибихина, В. С. Библера, Н. В. Брагинской, Р. А. Гальцевой, М. Л. Гаспарова, А. Я. Гуревича, И. Е. Даниловой, Вяч. Вс. Иванова, Г. С. Кнабе, Д. С. Лихачева, Ю. М. Лотмана, М. К. Мамардашвили, Е. М. Мелетинского, Ал. В. Михайлова, Г. С. Померанца, А. М. Пятигорского, И. Б. Роднянской, О. А. Седаковой, А. А. Тахо-Годи, Н. И. Толстого, В. Н. Топорова, Б. А. Успенского (список заведомо неполон) широкий спектр проблем филологии, семиотики, философии, истории, культурной антропологии объединялся вокруг сверхзадачи, которую можно сформулировать как попытку разгадать метаязык культуры и понять ее внутреннюю целесообразность. После некоторого спада 2000—2005 гг., возможно обусловленного сменой поколений и исчерпанностью накопленных ресурсов, намечается — как можно с осторожностью заметить — «положительная динамика». Во всяком случае, одним из главных результатов прошедшего двадцатилетия стала уверенность в том, что культура в целом действительно может быть предметом современной науки: как в ее эмпирической версии (культурология), так в метафизической (философия культуры), и хотя культурология как наука еще не вполне сформировалась, но предмет ее уже прояснен и изучается содружеством гуманитарных наук.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ КУЛЬТУРЫ

ЛЕКЦИЯ 1. ЧТО ТАКОЕ «КУЛЬТУРА»

Опираясь на предшествующий очерк истории культурологических идей, мы можем заметить, что, несмотря на все многообразие точек зрения, сама предметност культурологии как гуманитарной науки и возможные пути решения ее задач выявлены историей с достаточной определенностью. Это позволяет нам наметить контуры теории культуры – в надежде на то, что теория в полном смысле слова, востребованная сейчас, в стремительно меняющемся мире, как никогда, появится в результате усилий ближайших поколений гуманитариев.

Начнем, как положено, с прояснения объекта и предмета нашего исследования. Существует множество версий определения культуры, которые вряд ли можно свест одному знаменателю. Авторы этой книги присоединяются к тому типу определений, которые основаны на различии явлений природы и продуктов человеческой деятельности. Чтобы дать рабочее определение термину «культура», мы предлагаем вам проделать небольшой умственный эксперимент. Попробуем разделить доступно наблюдению мировое целое на самые общие части и попытаемся при этом найти место для «культуры». Есть две области бытия, две реальности, которые обнаруживаются сразу, без помощи той или иной науки или философской системы: реальность *человеческого* существования, которая представлена в действии, в мысл в решении, в переживании, в оценках и т. п., и *природная* реальность, существующа независимо от человека. Проблема заключается в том, что эти два мира не вполне согласуются друг с другом. Отношение природного и человеческого начала весьма несимметрично: если мы без природы существовать не можем, то природа без нас вполне мыслима. Природа не торопиться выдать человеку то, что ему нужно, по первому требованию. Выжить и приспособиться к природе можно только в результат интенсивного физического и умственного труда. К тому же, в этой борьбе союзнико природы оказывается наше тело и отчасти даже душа: они ведь тоже порождены природой и являются ее естественной частью. Вдобавок к конфликту с природой

возникает конфликт людей друг с другом, конфликт «я» и «мы». Он тоже вырастает из естественной конкуренции живых особей и сообществ, и может считаться до определенного момента природным фактором.

К счастью, мы видим, что человек сумел выстоять в этом столкновении с природой и научился отвечать на ее вызовы. В общих чертах увидеть тактику человеческого выживания нетрудно: люди меняют природный мир в своих интересах и создают для себя то, что не создает природа; производят искусственные предметы. В отличие от животных, которые стремятся вписаться в окружающую среду и изменяют ее в минимальной степени, люди предпочитают изменять среду (со временем все сильнее и сильнее) и окружают себя целым миром искусственных порождений, *артефактов*, создавая в каком-то смысле «вторую природу». Сразу отметим, что артефактами на языке культурологии называют не только материальные объекты: искусственные порождения это и вещи, и знаки, и представления, и переживания, и обычаи, и законы, и поступки… Конечно, человек может изменить природу случайно (скажем, непреднамеренно сломать дерево), он тогда это не будет продуктом «искусства» (умения, технологии). Также и искусственный продукт может получиться случайно или «на один раз». Тогда он тоже не представляет интереса как инструмент системного изменения природы. Но в тех случаях, когда артефакт успешно решил какую-нибудь человеческую проблему и за ним стремятся закрепить эту роль, это изобретение как бы отделяется от изобретателя и становится частью окружающего нас мира. Его воспроизводят, передают от поколения поколению, совершенствуют или заменяют на более удачное. В этом случае перед нами – рождение «второй природы», или *культуры*. Обычно, говоря о признаках культуры, отмечают также, что навыки преобразования природы в человеческом обществе передаются путём научения, тогда как остальная живая природа передает полезные изменения по большей части через биологическую память, через генетическую информацию и основанные на ней врожденные инстинкты.

Итак, строя мир артефактов, искусственных объектов, мы создаем особую реальность, в которой природа (мир данностей, существующих без человеческого вмешательства) и человек (мир личной или коллективной активности,

целенаправленно изменяющий природу) могут найти способ сосуществования. Соста этой сотворенной реальности может быть разным (вещи, отношения, процессы…), н чтобы стать «культурой», она должна обладать двумя признаками: отделиться от природы, войдя в мир человеческих отношений, и отделиться от своего творца-человека, став самостоятельным предметом. Другими словами, она должна отличаться и от природы, и от субъекта. Почему природное начало – это не культура понять легко. Труднее дается понимание того, что начало личное также не есть культура: разве человек не часть культуры? Тем не менее, чтобы понять устройство культуры, её специфику, важно усвоить, что в сферу культуры попадает только то, что стало продуктом человеческой активности, объектом. Упрощенно говоря, – то, что можно отделить от себя и передать другому. В этом смысле, идея человека, его образ, норма его поведения или рассказ о его жизни, конечно, являются частью культуры. Но сама личность не сливается с культурой, она живет в ней, как в среде, пользуется ею как инструментом, может принимать ее или не принимать, изменять, ломать и совершенствовать. Говоря на языке философии, *субъект не является частью культуры, пока он не стал объектом*. Отсюда понятно, что культура постоянно изменяется и развивается: ведь на неё оказывают давление и природа, и человек, который неустанно выдвигает новые варианты своего «природного оформления».

Таким образом, можно сказать, что перед нами третья (не природная и не человеческая) реальность. Это очеловеченная природа, природа, «согласившаяся» соответствовать идеалам и требованиям человека. Или – с другой стороны – это воплотившийся в природе человек, который в какой-то мере стал ее частью. Этот особый регион и есть *культура*, существующая как возможность примирения двух конфликтующих миров. И не только примирения, но и взаимного восполнения. Ведь природное и человечное не совсем самодостаточны. Если мы попробуем представит себе природу без человека, трудно будет отделаться от мысли, что природе не хватае того, что называют «конечной целью», «высшим смыслом»; того, что ответило бы на вопрос «зачем?». Можно, конечно, не ставить этот вопрос, но такое решение представляется слишком легким. С другой стороны, если мы попытаемся представит

человеческий мир сам по себе, то увидим, что он зависим от природной среды и – главное – ему не хватает воплощения в реальности тех целей (справедливости, истины, добра, красоты…), к которым он стремится без всякой помощи со стороны природы (не говоря уж том, что сформулировать эти цели и договориться об этом друг с другом люди пока также не смогли; что – мягко говоря – не все цели и идеи можно признать разумными и добрыми, и остается только радоваться тому, что не вс замыслы людей получают воплощение). То есть, объективно-природное и субъективно-человеческое представляются неполноценными друг без друга. Культур же предлагает возможность дополнить природный материал человеческими смыслами, *примирить безличные факты и бесплотные идеалы*. Эта возможность – временная, поскольку формула примирения меняется вместе с изменением исторических обстоятельств, но все же это – шанс выжить в природной среде, не отказываясь от своей человечности. *Культура, постоянно созидаемая в ходе истории, выступает посредником между природой и человеком*: через культуру к человеку приходит природа и через культуру человеку надо включаться в природу.

Существует традиционное и достаточно удобное различение уровней человеческой «самости» или – по-другому – слоев, которые мы снимаем, чтобы добраться до сердцевины нашей субъективности: тело – душа – дух. Тело почти полностью принадлежит природе; переживания и стремления души уже отделяют на от природной причинности; дух же в состоянии свободно противопоставить свои цел и принципы как природным инстинктам, так и душевным склонностям. (Поэтому можно обозначить «нашу» сторону в конфликте природного и человеческого как «*дух*», хотя определенную проблему порождает то, что это слово перегружено философскими и религиозными интерпретациями.) Во всяком случае у человека есть то, чего нет в природе и чем он не склонен поступаться: его ценности и императив их воплощения. К этому же надо добавить удивительный феномен сознания, которое ка бы компенсирует неравномощность природы и человечества: природа охватывает человека, но охватывается его сознанием. Паскаль видит в этом подтверждение особого достоинства человека. В своей хрестоматийной фразе он говорит, что даже если Вселенная раздавит человека, он будет выше и благороднее своего убийцы,

потому что человек осознает свое поражение, а природа не осознает своей победы. Как бы то ни было, перед нами достаточно определенная граница двух регионов бытия и их конфликтное отношение, которым нельзя пренебречь, отложив его решение «на потом».

Правда, временно сняв конфликт человека и природы, культура порождает три новых типа конфликта. Во-первых, – конфликт культуры и природы, для иллюстрации которого достаточно вспомнить экологические проблемы. Во-вторых, конфликт культуры и человека, что уже не так очевидно, но тем более должно быть упомянуто, поскольку иногда плохо различается граница между внутренним пространством духовности (которое еще не может быть названо культурой) и кристаллизованными результатами ее активности. В самой себе человеческая духовность есть невидимый центр постоянной личностной активности, соотносящей любую внешнюю реальность с искомым смыслом (в чем бы он ни состоял). И в этом отношении духовная активность в определенном смысле «некультурна», антагонистична любой опредмеченности. Но она же и порождает опредмеченность, воплощая свои интенции. Другими словами – порождает культуру. Рано или поздно неизбежен конфликт застывших порождений духа и его живой активности. В-третьих, – возникает конфликт культуры и культуры. Поскольку существует много субъективных центров порождения культуры, укорененных в разной природно-исторической среде, постольку существует и много разных культур. Разные временные и локальные типы культур время от времени вступают друг с другом в конфликт, причем этот тип конфликта приносит человечеству наибольшие неприятности, расковывая наихудшие страсти. Однако все перечисленные проблемы, которые приносит с собой культура, искупаются ее решающим достоинством: без культуры столкновение человека со всесильной природой закончилось бы в ее пользу быстрее и радикальнее, чем того хочется большинству из нас.

Сказанного достаточно, чтобы сделать первые шаги по определению специфики культуры. Культура это мир, созданный людьми для преодоления конфликта с природой. Мир этот представляет собой *искусственную систему артефактов*, которые воплощают наши цели и изменяют среду. Если прибегнуть к религиозной

метафоре, можно сказать, что только рай давал возможность тварному духу и природ находится в естественном гармоническом единстве, вне которого они суть взаимоисключающие и притом одинаково несамодостаточные способы бытия. Культура, будучи своего рода памятью об утраченном рае, порождает мир очеловеченной природы и овеществленной человечности. Но и этот мир несамодостаточен, поскольку это мир символический, не обладающий полноценной реальностью природы и духа. Только в постоянном творческом движении культура осуществляет свою роль связующей силы, и любая стагнация (особенно – вызванная самодовольством) приводит к утрате этой роли.

В более узком смысле культура есть опыт творческого воплощения человеческой активности, опыт опредмечивания духа, отбирающий предпочтительные решения и закрепляющий их в памяти традиции. (Разумеется, не всякий артефакт автоматически становится элементом культурного универсума: случайная или неудачная креатура не вызывают потребности так или иначе их повторять. Поэтому элементами культуры являются сознательно или бессознательно воспроизводимые артефакты.) Отсюда такие важные производные функции культуры как нормативная цензура и самовоспроизводство через воспитание и обучение. Очевидно, что культура отличается от неживой природы накоплением информации в памяти, ее передачей и воспроизведением. Но она отличается и от живой природы тем, что передает накопленную информацию не генетическим (биохимическим) путем, а экстравитальным образом – при помощи знаковых систем, которые транслируются определенным поведением, обычно – через разные виды обучения. Заметим, что транслируемость – важный признак культурной реальности, поскольку артефакт может быть случайным или произвольным порождением. Если же он является эффективным решением какой-либо задачи и может быть периодически востребован, тогда начинает работать механизм передачи, создающий собственно культурную систему. Информационный ресурс в живой природе передается «автоматически», в ходе процесса размножения. Культура же предполагает участие е носителей в отборе транслируемой культурной памяти. Самовоспроизводство культуры может быть организовано с разной степенью сознательности, но может

осуществляться и почти бессознательно, в подражательной, миметической форме. Например, в процессе совместной деятельности «учителя» и «ученика» (т.е., как иногда говорят, симпрактически). Однако, и в этом случае поведение остается копируемой знаковой системой. Поэтому, если мы скажем, что культура есть семиотически воспроизводимая система целесообразных артефактов, это будет достаточно общей дефиницией.

Еще более узкий смысл понятия "культура" это – способность наделения деятельности и ее результатов сверхэмпирической ценностью и смыслом, что предполагает сознательную или бесознательную *интерпретацию целого*, частью которого мы являемся. Нередко утилитарно-трудовые формы человеческой активности не называют культурой, оставляя этот термин для обозначения смыслополагающей активности, которая сообщает практическим решениям символическую ценностную значимость.

Наконец, культура это некий *символический язык*, знаковая система, кодирующая результаты творчества, благодаря чему возможно не только понимание своей культуры, но и относительное постижение, расшифровка чужой культуры и общение с ней.

Теперь мы можем подвести промежуточный итог и дать сводную дефиницию. Культура это – семиотически воспроизводимая система целесообразных артефактов (идеальных и вещественных), созданная человечеством для преодоления конфликта природой и друг с другом. (Культурой называют как общий тип реальности – т.е. универсум артефактов – так и системы разной степени общности. Например, говорится о культуре какой-либо социальной группы, о культуре труда, поведения и т.п.) Специфика культуры – в ее роли опосредования мира бесчеловечной объективности природы и мира спонтанной человеческой субъективности, в результате чего возникает третий *мир объективированных, вписанных в природу человеческих импульсов и очеловеченной природы.* Для субъективной духовности культура обнаруживает себя императив правильного поведения и мышления: как традиция, норма, предписание, ценность, символический язык и интегральная картин мира. Как закономерное целое, культура обладает специфическими механизмами

своего существования во времени, т.е. своего порождения, оформления в знаковой системе, трансляции, интерпретации, коммуникации, конкуренции, самосохранения, формирования устойчивых типов и их воспроизведения в инокультурной среде.

ЛЕКЦИЯ 2. ВОЗМОЖНОСТЬ НАУКИ О КУЛЬТУРЕ

Указанные свойства культуры, которые нетрудно обнаружить простым эмпирическим рассмотрением этой сферы бытия, пока не позволяют все же окончательно ответить на вопрос, как возможна *наука* о культуре *в целом*. Слишком уж велика разнородность артефактов, чтобы можно было напрямую искать их общие закономерности, не рискуя при этом получить набор пустых отвлеченностей. Видимо, это и препятствовало появлению культурологии вплоть до конца XVIII века. Поэтому нам следует сделать еще один шаг – найти основание для сравнения *разнородных* объектов культуры.

Обратим внимание на то, что искусственный предмет наделяется при своем рождении не только прагматическим смыслом, но и некой дополнительной значимостью, предполагающей представление (чаще всего – неявное) о «целом» и его смысле. Именно эта область может быть объектом культурологии как специфической дисциплины, в минимальной степени дублируемой другими науками.

Создание артефакта это *всегда* то или иное истолкование реальности. При сотворении артефакта предполагается – сознательно или бессознательно – что это будет часть какого-то целого, и целое таким образом постулируется. Своим существованием каждый артефакт как бы задает вопрос: «Каким должен быть мир, чтобы в нем было возможно и уместно мое бытие?». Независимо от намерений создателя или пользователя, любой артефакт скрыто содержит в себе не только утилитарное решение конкретной задачи, но и момент интерпретации мира. Этот момент и составляет специфическую добавочную значимость артефакта, позволяющую мыслить культуру как целое. В обыденном словоупотреблении «культура» часто подразумевает как раз эту относительно узкую область полагания смысла, ценности и встраивания их в предметность.

Найти в артефакте интерпретационный момент, это всегда значит – обнаружит и зафиксировать какую-то идеальную форму, которая могла бы воспроизводиться в других субстратах. Теория, образ, текст, утварь, инструмент, закон, обычай и т.п. при всем своем сущностном несходстве похожи тем, что предполагают такой, а не иной выбор возможностей, и значит – такую, а не иную версию мира, в который они встраиваются. (Стоит заметить, что культура не только раскрывает спектр возможностей, но и осуществляет прямо противоположную функцию: постулирует какие-то табу, тем самым ограничивая абстрактный набор возможностей. Поэтому можно определить культуру также и как систему запретов.) И эта «программа» достраивания реальной части до своего виртуального целого может быть специально зафиксирована и описана как особая, несомая артефактом «внутренняя форма», культурная морфема. Такая форма несет сообщение о единстве прагматического назначения артефакта и окружающего его «поля» смыслополагания. Особый интерес представляет то, что культурные морфемы не только связаны со своими артефактами (и – естественно – множеству аналогичных артефактов может соответствовать одн общая морфема), но у них также усматривается сходство (часто – непреднамеренно друг с другом: у разных артефактов могут быть сходные культурные морфемы. Простым примером может служить то, что называют художественным стилем: здание, парк, интерьер, стихотворение, опера могут – при всем различии субстратов – принадлежать, например, стилю барокко. Морфемное сходство, конечно, не является очевидностью. Сопоставимые морфемы (можно назвать их «изоморфемами») обычно обнаружить труднее, чем в случае тождественного художественного стиля. Да и стилевая сопоставимость не есть нечто беспроблемное: если мы, например, можем дать более или менее точное определение импрессионизм в живописи, то усматривая интуитивно аналогичные явления в литературе и музыке, мы все же не в состоянии просто перенести на них это определение. Языки этих искусств совершенно различны и требуют различных метаязыков. Более того, это сходство, искомое культурологией, не в состоянии описать другие гуманитарные науки, так как они принципиально ориентированы на свой «домен», на свое специфическое поле исследования. Внутри такого гомогенного поля, или – ряда

элементов, объединенных одной темой, одной задачей и одним языком, можно говорить о сквозной логике их взаимосвязи и развития, и потому изоморфность этих элементов обнаруживается естественным образом. Но если перед нами – различные ряды, то, строго говоря, мы не имеем право на непосредственное их сопоставление, и должны специально обосновывать такое право. Как было отмечено выше, до XVIII века такая задача не возникала и не обсуждалась. Образно говоря, древо культуры могло рассекаться лишь по продольным волокнам, по последовательностям однородных артефактов, которые могли иметь морфологическое родство – в поперечном же срезе и, соответственно, в сравнении разнородного потребности не было. Между тем, культурология как научная дисциплина вообще возможна только в том случае, если мы в состоянии обосновать не только последовательность звеньев одной культурной цепи феноменов (это успешно делают другие науки), но и можем доказать однотипность определенных звеньев разных цепей. Такие коррелятивные морфемы и являются главным предметом культурологического исследования. В свете сказанного основной вопрос культурологии выглядит следующим образом: «Как сочетать гетерогенность и изоморфность культурных феноменов?».

Предварительный ответ на этот вопрос следует из отмеченного уже различения самого артефакта и задаваемого им смыслового поля, в котором должен проявиться соответствующий артефакту мир. Другими словами, артефакт содержит в себе программу порождения остального мира как того виртуального целого, частью которого является данный артефакт. Артефакты могут быть различными, но их идеальное восполнение, достройка их до целостного универсума это – мир, единый для всех. Разные же проекты одного и того же универсума вполне могут сопоставляться.

Итак, мы выделили три слоя реальности, из которых составлено мировое целое. Сначала мы разделили мир на две части. Одна – это природа, которая нас окружает, и дана нам в явлениях, нравится нам это или нет. А вторая часть – это та невидимая сердцевина нашего «Я», которая все время чего-то хочет, спрашивает, требует, т.е. она не совсем довольна тем, что дает природа. Мы наметили изначальный конфликт того, что условно назвали духом и природой. Суть конфликта в том, что природе

безразлично, существуем мы или нет, нам же – со своей стороны – хочется, чтобы в природе было то же, что есть у нас (хотя бы как проект) – смысл, справедливость, красота, гармония. Но в ходе взаимного предъявления претензий, т.е. в ходе человеческой истории, возникает третья территория. Мы ее обозначили, как территорию культуры. Это уже объективировавшийся дух и до некоторой степени очеловеченная природа. Т.е. территория, где найден modus vivendi, способ совместного существования духа и природы. Мы назвали это *культурой*, и определили культуру, как универсум искусственных объектов или артефактов, который имеет законы, не совпадающие ни с законами духа, ни с законами природы. Далее мы выяснили, что набор прагматических качеств артефакта дополняется неким *толкованием того, каким должно быть целое, в которое включается любой артефакт*.

Прочерченная выше диспозиция трех регионов универсума – природы, культуры и духа – и соответствующих им трех сил, каждая из которых стремится включит в себя две другие, сама по себе достаточно убедительно показывает необходимость дисциплины, специально изучающей способы превращения духовног состояния в элемент объективного мира. Дело в том, что артефакт легко и естественн воспринимается как факт. Особенно если он существует достаточно долго и опирается на традицию. Но ведь здесь таится определенная опасность. Если артефакт принимается за естественную очевидность, за то, что само собой разумеется, то он узурпирует место природы в нашей трехчастной диспозиции, и тем самым он выводи себя из конкуренции с другими артефактами. Яркие примеры такой «натурализации» артефактов дает история экономической культуры: можно вспомнить, как менялось в истории отношение людей к собственности, труду, деньгам, кредиту. Культурологический анализ в состоянии обнаружить в мнимом факте скрытую культурную интерпретацию, как бы говоря: «это всего лишь культура». Этим высвечиванием встроенной интерпретации культурология освобождает нас от ложно необходимости примириться с данностью.

ЛЕКЦИЯ 3. МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРЫ

Сделанного достаточно, чтобы интуитивно представить себе наиболее общие механизмы культуры, без которых артефакт или вновь раствориться в природе или так и не выйдет из идеальной сферы духа. Во всяком случае – очевидны механизмы культурной динамики, обеспечивающие процессы порождения и сохранения артефактов.

Первый и, возможно, основной, механизм культуры это – ***объективация***. Речь том, что любое законченное творение отделяется от своего творца, становится относительно независимым от него объектом. При этом, естественно, происходит внедрение артефакта в какой-то субстрат. Любой артефакт имеет какой-то носитель, – не обязательно материальный, это может быть идеальный носитель. В любом случае, чтобы осуществился выход продукта творчества с территории духа на территорию природы необходимо «исполнить» его в какой-то внешней для духа среде. Это может быть минимальная объективация: допустим – фиксация в памяти какого-то душевного состояния. Здесь – минимум материи, но тем не менее это уже объективация в виде опредмечивания данного состояния. Оно становится отделимым от породившего его субъекта и может включиться в другие механизмы культуры: его можно воспроизвести (повторить), истолковать, передать и т.п. Тем самым данное состояние автоматически становится той частицей духа, которую мы «окультурили». Еще более насыщены объективностью, скажем, традиция, ритуал, норма, – при том, что «вещественности» в них не так уж много, поскольку они обеспечены усилиями личного и общественного сознания. Можно представить и более полную версию объективации: идея или переживание становятся, допустим, орудием труда или произведением искусства воплощенным в тексте, краске, камне…

При необходимости можно детализировать механизм объективации, различив в нем момент *опредмечивания* (субъект духовного действия – или «актор» – отделяет от себя нечто им порожденное, делая возможным тем самым его рассмотрение и оценку); момент *воплощения*, способ которого выбирает – осознанно или нет – актор (одна и та же креатура может быть воплощена как идея, как слово, как текст, как

мнемоническая фигура, как изображение, как обращенный вовне жест и т.п.); момент *включения* воплощенной креатуры в ту или иную систему (актор решает, частью чего во внешнем мире является его креатура: вещь ли это или идея, или эмоция и т.п.).

Неизбежным результатом объективации оказывается ***отчуждение*** креатуры от создателя. Отчужение следует признать одним из основных механизмов культуры, поскольку им объясняется половина – условно говоря – всей культурной динамики. Изменения в культуре происходят или потому, что артефакты перестают быть эффективными (это самый очевидный случай), или потому, что они в результате отчуждения перестают выражать то, что заложено в них актором. С другой стороны – отчуждение есть единственный способ увидеть и себя, и иное, создав определенную дистанцию и затем преодолев ее с помощью «культурной оптики».

Феномен отчуждения обнаруживает еще одно любопытное и в каком-то смысле неожиданное свойство культуры. Хотя все в ней создано людьми, сама она безлична и бессубъектна. То, что попадает в поле культуры, всегда порождено субъектами, но, как только они «отпустили» от себя креатуру, она, можно сказать, прощается со своими авторами и живет уже по другим законам. Причина простая: в культуре как целостности нет единого субъекта; это не централизованная, не олицетворенная тем или иным духом сфера. Мы не обнаруживаем какой-нибудь мировой разум, который решает, что и какие смыслы имеет, что с чем сочетается. В этом смысле культура – это территория стихийных связей. Но все-таки – связей, порожденных духом, а не безличных, как в природе. Вот в этом, может быть, и заложена основная специфика культуры: в странном соотношении сознательного и бессознательного. Сознательные акты как бы вставлены, инсталлированы в систему, которая сама в целом бессознательна. И одной из основных задач человека в культуре, все-таки сообразить, что здесь происходит, и сделать бессознательные общие процессы сознательными, так или иначе управляемыми. Поскольку эта цель еще не достигнута (если она вообще может быть достигнута), то перед нами – *история* культуры, где чередуются попытки внести смысл в стихийные процессы и капитуляция перед стихийностью и слепой традицией. Парадокс в том, что любая сознательная попытка охватить культурное целое в своих истоках принадлежит духу, но в результатах – принадлежит

культуре и тем самым автоматически становится ее частью. Но и это еще не все – таких субъектов смыслополагания в культуре может быть неопределенно много. Перед нами, как минимум, три мощных фактора: 1) сознательное творчество субъекта, 2)столкновение двух или нескольких сознательных субъектных центров и 3 стихийное целое культуры. Эти три силы – «Я», «Ты» и «Оно» – пытаются как-то справиться друг с другом, но результирующая сила все равно оказывается над ними чем-то другим. Мы можем вспомнить случаи, когда всего лишь один субъект небезуспешно выстраивал новую культуру почти с нуля: таковы, например, фараон Эхнатон или Петр Великий. Но, как легко заметить, исторический результат был далек от их замысла. Целое, таким образом, не принадлежит никому; оно всегда останется трансперсональным. Эта ситуация весьма дискомфортна, потому что мы в культуре работаем на непрозрачные связи неизвестного целого. Но есть в ней и свои преимущества. По-своему ведь опасны и безличная традиционность, и субъективный произвол. Культура же устоена так, что она осуществляет какую-то третью версию. Гегель некогда назвал ее «объективным духом», отличая от «субъективного духа», который еще не дорос до осознания целого, и от «абсолютного духа», который уже преодолел отчуждение духовности от природности. То же самое он выразил своим известным мотто «хитрость Разума» (List der Vernunft): мировой Разум хитро пользуется нашими субъективными мыслишками и страстишками, что сплести из ни ткань Истории.

Механизм отчуждения универсален, поскольку он действует не только в отношениях между духом и культурой, но и в отношениях того и другого с природой Потому что природу мы знаем в той степени, в какой она нам дана уже как объект культуры, т.е. осмысленно. Это или ландшафт, или какая-то ценность, или объект эстетического наслаждения. В таком смысле природа, на самом деле, усматривается только через призму культуры. Стоит только взглянуть на историю представлений о природе: то она, уютный космос, как у греков; то она падший мир, как у христианства; то это универсальный прекрасный механизм, как в XVII веке; но уже XVIII веке Руссо говорит, что мы живем в мире, испорченным цивилизацией, что природа от нас ушла и мы должны каким-то образом в нее вернуться. С точки зрения

романтиков оказывается, что природа – это не рациональный механизм, а бессознательная стихия, которую может понять тоько поэт. Сравнительно недавно – 19 – 20 вв. – природа воспринималась как территория прогрессирующей победы человечества над чуждым миром. Но, начиная с деятельности Римского клуба, с конца 60-х гг. 20 в., мы выяснили, что это очень хрупкая, исчерпаемая система, которую надо не побеждать, не покорять, а срочно спасать и защищать. Но и внутри относительно цельной синхронной культуры мы легко обнаружим весьма разные модели восприятия природы: ее принципиально по-разному видят в XVIII веке, скажем, немецкий крестьянин, не слишком выделяющий себя из природы, и его соотечественник Гёте, который пишет о природе восхищенные пантеистические поэмы, и их английский современник Адам Смит, который видит в природе экономического союзника. Перед нами – целая история разных идеологий природы, от которых зависит и ее непосредственное восприятие. Если так обстоит дело с явленной нам природой, то про дух мы тем более ничего непосредственного не знаем пока он не объективируется и не заявит, что он обрел некую телесную или объективно-духовную оболочку и тем самым стал культурой. Поэтому, в каком-то смысле, культура – это универсальный способ увидеть все остальное.

Следующую группу механизмов культуры можно обобщить термином «***интерпретация***». Механизмы интерпретации (или – как по-другому их называют – герменевтические процедуры) также являются универсальными, поскольку сопровождают артефакт на всех уровнях его существования. Уже создатель артефакт – актор – должен каким-то образом истолковать свое творение, чтобы правильно его оформить и воплотить. Восприятие артефакта другим субъектом культуры также по сути есть интерпретация – ведь любое культурное «послание» поступает к нам зашифрованым в образах, знаках или понятиях, и правила его расшифровки никогда небывают до конца очевидными. Стремление к стихийному синтезу, которое мы усматриваем в культуре, в свою очередь предполагает интерпретацию, но теперь уже – безличную. Попадая в культурный контекст, в поле культурных запросов и ожиданий, артефакт может получить толкование, весьма далекое от того, которым хотел бы снабдить его автор. Дарвин, как мы знаем, протестовал против «социальног

дарвинизма», Маркс – против «марксизма». Страшно представить себе реакцию драматургов прошлого на современные постановки их пьес. Но – увы! – культурный творец теряет монополию на интепретацию, как только выпускает свое творение на волю – в поле объективных культурных отношений. Частным, но очень важным и специфичным случаем интерпретации является оценка артефакта. Оценка сама по себе может иметь длительную и интересную историю: вспомним историю оценки наследия Шекспира или Баха, в которой на краях богатого спектра – полное забвение и беспредельный восторг. Никакой депозит культурных ценностей не может быть в ходе истории культуры защищен от переоценки и критики. Этой лабильностью оценок объясняется и непрерывная конкуренция ценностей, заполняющая историю культуры.

Еще одной группой механизмов культуры – в каком-то смысле замыкающей цикл существования артефакта – являются механизмы ***трансляции***. Их не всегда просто отделить от механизмов интерпретации, но для простоты будем считать, что задача трансляции возникает после того, как смысл сообщения и уровень его ценности установлены. Механизмы трансляции в большей степени, чем предыдущие требуют *социальной организации*, которая была бы в состоянии взять на себя ответственность за сохранение, защиту от смысловой порчи и адекватную передачу артефактов, и *материального субстрата*, который был бы адекватным носителем сообщения. Как правило, сама трансляция связана с тем, что та или иная социальная группа отождествляет свои цели с некими культурными ценностями и соответственн обязана заботиться об их сохранности. В культурах «открытого» типа (т.е. избегающих абсолютной монополии на светскую и духовную власть) основной груз трансляции падает на систему образования. В культурах «закрытого» типа, с их тяготением к тотальной системе ценностей, задачу трансляции выполняют те или иные касты «посвященных». Соответственно, для первых особую роль играет письменность, для вторых – устная традиция. Особый случай трансляции мы встречаем тогда, когда внутренняя преемственность культуры заканчивается, и она п каким-то причинам должна уступить место другой культуре. В этом случае речь идет уже не столько о традиции, сколько о консервации и адекватной «зашифровке»

культуры. Метафорически можно сравнить это с превращением цветка в «коробочку
с семенами. В семени закодирован будущий цветок, который вырастет из него в благоприятных условиях. Правда, имея дело с культурой, мы никогда не можем быть уверены, что нам удалось успешно пересадить древние семена на новую почву (вступает в силу закон неизбежной интерпретации любой фактуальной данности). Так, Шпенглер довольно убедительно показал что реставрация античности в эпоху итальянского Ренессанса породила и стиль и тип культуры, не имеющие почти ничег общего с исторической античностью. Как бы там ни было, мы видим, что продукты культуры обладают невероятной живучестью: для того, чтобы начал звучать голос умершей культуры и заработали механизмы ее интерпретации достаточно весьма немногих семиотически значимых ее фрагментов.

Рассмотренные выше механизмы имели дело с *динамикой* культуры. (Лекция «Ритмы культурной динамики» будет расссматривать общие закономерности этого аспекта.) Но существует и группа механизмов, обеспечивающих *статику* культуры. Этот тип можно рассмотреть на примере механизма культурной ***интеграции***. Рано или поздно хаотичное случайное взаимодействие артефактов дорастает до каких-то программ, идеалов, ценностей и дальше уже начинается конструирование культурного мира из локальных решений локальных задач. Этот мир превращается, с временем в культурно-исторический тип. О смене таких типов вы хорошо знаете по школьным учебникам: античность, средние века, Возрождение, Новое время и т.д. Механизмы культурной интеграции (и дезинтеграции) таинственным образом создают из хаоса устойчивые целостные обладающие самосознанием культурные миры.

Каждая новая эпоха закладывает свой фундамент с помощью нескольких механизмов интеграции. Одним из базовых оказывается чаще всего механизм выработки социальных соглашений и норм. По его исходной форме он может быть назван *уставом общины*.

Эпоха также создает универсальные *программы действий*. Они могут быть утилитарными, например – программа хозяйственной деятельности или программа преобразования окружающего мира. Могут быть сверхутилитарными, например –

программа религиозного спасения. Или же – программа достижения счастья, которое ведь не всегда обеспечивается одной только материальной функцией. Программы требуют целей и ценностей. Необходимо выдвинуть новые ценности в качестве того, что *должно быть*. Наиболее удобный пример – это религиозные ценности. Удобный как раз потому, что религиозный идеал не осуществим никакой программой действия. Это бесконечная цель. Этот идеал может быть выдвинут как ценность, т.е., по-гречески, аксиома, которая не доказуема. Большинство предельных ценностей культуры как раз и являются такими, которые ни откуда не выводимы. И это понятно. Если бы у нас ценности зависели от вечно спорящих философов, тогда общество никогда бы не смогло интегрироваться на их основе. Поэтому они должны иметь характер не теорем и лемм, а характер аксиом. Программы действий можно назвать *телеологическим* аспектом культуры.

Но, чтобы выработать программу действия нужно иметь знания о мире, о себе, и, что обязательно, для этого надо знать разум, который познает. Потому – одна из первых задач, которую решает любая эпоха, это не познание мира, а познание того, кто познает. Т.е. рефлексия разума по отношению к себе самому. Выдвигаются критерии, по которым одно решение является рациональным, другое – нерациональным, одно – осмысленным, другое – неосмысленным. Назовем это парадигмами разума, и к программам действия прибавим *парадигмы познания*. Тут выявляется интересная вещь, заключающаяся в том, что познание претендует на универсальность и общезначимость, однако, оказывается исторически обусловленным. Критерий разумности для древнего грека, или для средневекового схоласта, или для ученого XVII века, оказывается разным. Что рационально для одного, то не рационально для другого. Скажем, ньютоновская физика для Аристотеля была бы в высшей степени странной, нерациональной. Ньютон отвлекается от общих метафизических вопросов, он рассматривает ближайшие соединения причины и следствия, но для Аристотеля это – бессмыслица. Ведь мы заранее объявляем непознаваемой как раз самую главную сферу бытия, универсум в целом. Что и говорить про современную физику, которая абсолютно изменила ньютоновский мир. Очевидно, что парадигмы разума меняются весьма активно. Но

надо подчеркнуть, что новая культура заинтересована не столько в продукте знания, сколько в оценке знания как такового и его места в культуре. Новое знание рождает новую картину мира. Хотя точнее было бы сказать, что они возникают параллельно, будучи изначально смутными интуициями, и влияют друг на друга. В качестве механизма интеграции картина мира, принадлежащая той или иной эпохе, действует основном подспудно и выявляется во всей определенности лишь к концу, к «осени» эпохи.

Следующий шаг, который делает любая молодая культура – это попытка оценить человека как такового. Здесь тоже существуют исторические очень разные модели. Можно назвать эту искомую модель человека – каноном. Так греческий скульптор Поликлет назвал систему пропорций, которую считал образцовой для изображения человека. *Канон человека* это то, каким он должен быть, и каким – не должен. Перед нами таким образом – набор основных требований, без которых новая культура не может состояться.

ЛЕКЦИЯ 4. СФЕРЫ КУЛЬТУРЫ

Говоря о системе универсальных механизмов культуры, стоит уточнить, что он по-разному работают на разных уровнях культуры. Как и всякая сложная система, ку имеет свою иерархию, своего рода «архитектуру». Нетрудно, например, выделить в целостной культуре как минимум три «этажа», которые довольно строго артикулиру способы культурной деятельности. Каждая эпоха, каковы бы ни были ее историческ особенности, создает свой уклад повседневной жизни, политический устав общества систему духовных ценностей. Нижеследующая схема (детали которой будут объясне дальнейшем) показывает, что на основе почти неподвижного во времени « витальног этажа» стоит динамичный «социальный этаж», над которым в свою очередь возвыша «духовный этаж» (в худшем случае – «чердак»).

Культура духа

(или – «духовная культура»)

(*индивидуум*)

философия	религия
наука	искусство

Культура порядка

(или – «социальная культура»)

(*государство*)		(*общество*)	
власть	церковь	право	мораль
собственность	политика	хозяйство	приватность

Культура жизни

(или – «витальная культура»)

(*община*)

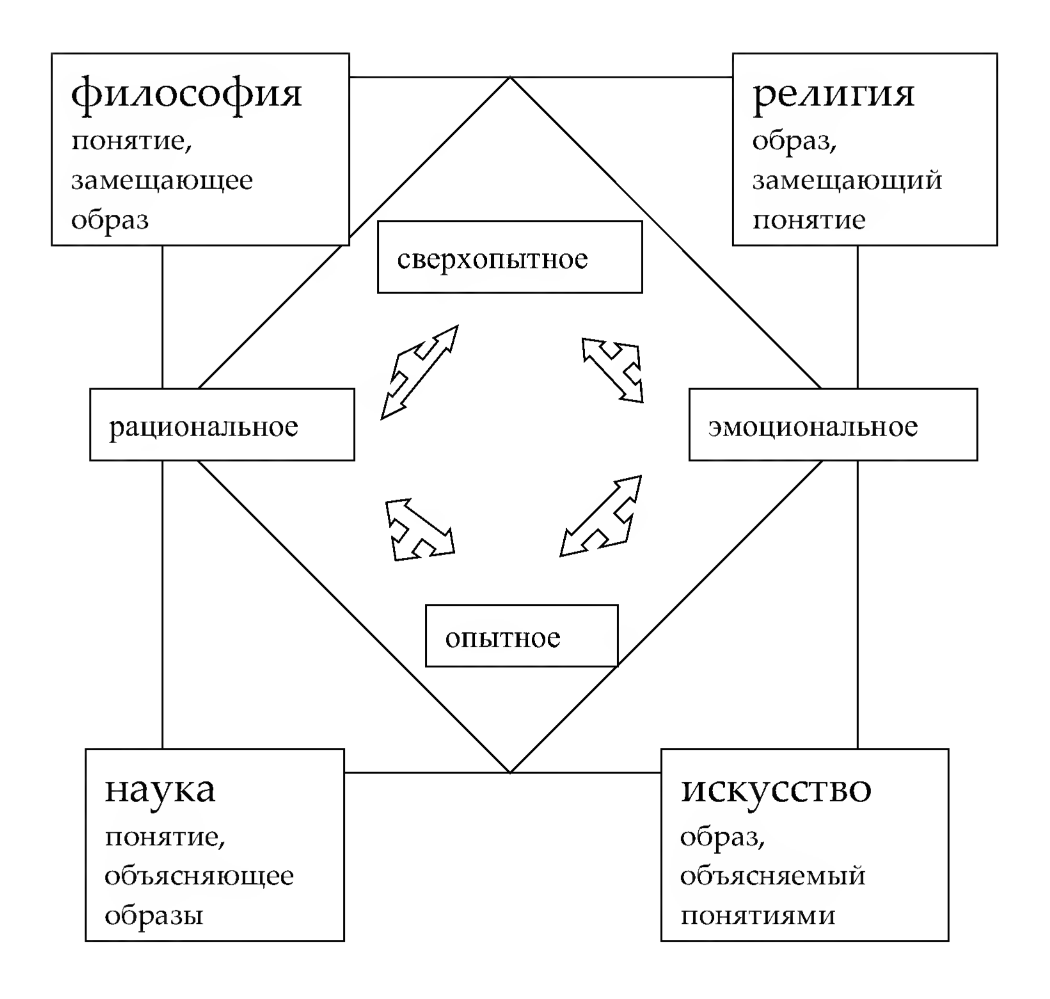
мир (содружество)	культ (религиозная община)
труд (трудовая обшина)	дом (семья)

Первый, наиболее близкий природе, можно назвать «***витальной культурой***» – это минимально измененная природа, но все же измененная для того, чтобы человек мог выжить: культура труда, культура малых социальных групп, семьи, культура отдыха, общения и т.п. Витальная культура меняется со временем, как и положено культуре, но меняется очень медленно. Посмотрите на историю витальной культуры вы увидите, что базовые ее принципы – семья, труд, питание, общение, дружба, войн – очень мало изменились за обозримое время. Здесь люди консервативны, они сохраняют основные реакции и навыки, да иначе и не выжить: модернизирующий эксперимент может оказаться очень опасным. Соответственно и механизмы культуры работают на витальном уровне медленно и как бы невидимо.

Верхний «этаж» (средний пока пропустим) можно условно назвать «***духовной культурой***». (Можно и – «ментальной», но слово «ментальная» включает в себя не только указание на интеллектуальное и ценностное состояние, но и на любую кристаллизацию психического, которую можно запомнить и передать в случае ее ценности). Наиболее общие типы духовной культуры этаблировались со временем в науку, искусство, философию и религию. Духовная культура меняется очень быстро.

Скорость и форма изменения весьма различны у всех четырех означенных типов. У каждого – свое отношение с историческим временем. Скажем, религиозные институции субъективно ориентированы на предельную стабильность. Однако реальность заставляет ментальную культуру постоянно отвечать на все новые и новые вызовы. Ментальная культура подчиняется законам не только творчества, но и законам моды. Даже удачное творение быстро надоедает, и хочется, чтобы было что-то новое и опять новое: здесь удобнее выдать старое за новое, чем его сохранять и лелеять. Европейская культура, с ее параноической страстью к новому, особенно динамична в этом отношении. Механизмы культуры работают на этом уровне форсированно и потому их легче наблюдать и изучать на таком материале.

Попробуем классифицировать виды духовной деятельности следующим образом. Допустим, что существуют два мира – опытный и сверхопытный. Существуют также два основных способа реакции на мир – эмоциональный и рациональный. Эмоциональное освоение опытного – *искусство*. Рациональное освоение опытного – *наука*. Эмоциональное освоение сверхопытного – *религия*. Рациональное освоение сверхопытного – *философия*. Данная классификация – абстрактная модель "чистых" типов. На практике, в развитом виде они включают в себя все иные типы: религия – это и богословие, и теургия, и церковные науки (например, библейская текстология). Искусство – это еще и искусствознание, литературоведение, филология; оно даже может быть в каком-то смысле "философией" и "религией", когда от образов и благодаря им прорывается к идеалу, как, например, это происходит в романах Достоевского. Каждая из четырех сфер духа строится из двух элементов: из образа и понятия. В науке понятие подчиняет себе образы (т.е. факты как развитие того, что дано в чувственном образе) – например, формула и бесконечное множество подчиненных ей вещей. В искусстве образ подчиняет себе понятия – например, образ Гамлета служит основой бесконечного числа толкований. В сфере религии образ выполняет роль понятия, поскольку мы имеем дело со сверхрациональной действительностью – например, миф. В философии понятие служит заместителем образа, поскольку основная предметность философии непредставима. Сказанное можно обобщить в виде нижеследующей схемы.



Это – условная, в какой-то степени игровая классификация. Можно, разумеетс придумать и другие. Но что действительно важно, так это – требование тщательно различать границы сфер. Если они вторгаются одна в другую, начинаются неприятности. Религии, к примеру, должно быть все равно, какие у человека художественные вкусы или философские взгляды. Но когда эти вкусы и взгляды перестают быть искусством и философией и становятся "идеологией", это религии небезразлично. Или, например, философия, искусство и наука сами по себе лишены благочестия и поэтому не могут заменить религию, но, когда они пытаются сделать это, требуя себе всего человека без остатка, возникают псевдорелигии, идеологии, теократии, технократии...

Средний «этаж» – это культура ***социальная***. Культура, где совместно действую принципиально разные типы субъектности. На витальном уровне люди сотрудничаю

как *похожие* друг на друга субъекты: они соединены естественной солидарностью. Н ментальном уровне они, наоборот, все *разобщены*: каждый творец – сам по себе гений, и другие гении даже мешают ему жить. (Речь идет о доминантной установке субъекта ментальной культуры на духовную автономию. Разумеется, в ментальной культуре есть и механизмы интеграции: и творцы (акторы), и потребители (акцепторы) стремятся не только отмежеваться от «чужих», но и соединиться со «своими».) На этом этаже отличие становится преимуществом. А вот на социальном уровне люди соединены не на основании похожести, а на основании различия, но – именно *соединены*. Здесь появляются системы формальных договоров и законов, которые позволяют людям быть вместе, но быть разными. В общем, это и есть социум. В принципе, история культуры позволяет человечеству от минимальных и предельно формальных принципов интеграции переходить ко все более и более содержательным. От этого общество становится, конечно, интереснее и сильнее. Снимается взаимное отчуждение, появляются общие цели. Но, тем не менее, – специфика этого уровня в наличии формальных принципов. Социальная культура со временем этаблировалась в следующие основные формы: *общество, хозяйство, государство, церковь*.

Это – четыре основных типа социальных деяний. Их цель – 1) создание общества, которое в перспективе сможет стать правовым гражданским обществом, в каковом каждый является автономным индивидуумом и в то же время носителем принципа целостности; 2) создание хозяйственной системы, т.е. такой же культурно целостности, но только взятой с точки зрения трудового, хозяйственного осмыслени универсума. Экономика – это, наверное, частный случай хозяйственной деятельности, потому что такая деятельность может быть не обязательно экономической в чистом виде. В этой рубрике – труд, производство, обмен, распределение, война, техника, символические формы, в которых все это выражается Так что экономика – это центральный, но не единственный элемент второго типа. 3) Создание государства. Это, может быть, самая таинственная цель культуры, – во всяком случае она наиболее удалена от целеполагания природы и духа. Людям часто кажется, что государство это просто система взаимовыгодных договоров, но именно

история культуры показывает, что государство и его динамика – ключ ко всем цивилизационным процессам. 4) Объединение людей на основе почитания общих сверхприродных ценностей: создание культа. Религия существует и на витальном уровне как естественное почитание Бога, и на ментальном – как богословие, мифология, философия религии, догматика. А на социальном уровне религия существует как формальное объединение субъектов веры, т.е. как церковь.

История культуры показывает, что периодически элементы разных уровней культуры пытаются подчинить себе остальные. Есть типы культуры, в которых доминирует наука (такова культура Нового времени); где доминирует хозяйственная деятельность (новейшая культура и первобытные культуры); где доминирует церковь (Средневековье). Есть политические культуры по преимуществу, где верховным интегратором культуры является государство. Это XVIII, XIX, XX века. Но, на самом деле, если один из этих элементов подчиняет себе другие, получается все-таки плохо: в конце концов начинаются процессы, ведущие к кризису и распаду. Наиболее благоприятные исторические периоды характерны тем, что в них все эти элементы опосредуют друг друга и опираются друг на друга. Скажем, конфликт общества и государства может быть опосредован и даже снят с помощью церкви (духовная солидарность) с одной стороны и экономики (прагматическая солидарность) – с другой. Конфликт мирского (хозяйство) и сакрального (церковь) может быть опосредован волей государства (социально-этическое регулирование) и здравым смыслом обществом (личная принадлежность и к труду, и к культу). Что делает таким образом культура? Культура создает мир, в котором можно жить или, по крайней мере, отсрочить грозящую гибель. Роль социального этажа в этом – принципиальна. Витальная культура слишком зависит от природы и легко перед ней капитулирует, поступаясь духовным. Духовная культура слишком легко уходит, прячется от природы или же стремится подчинить природу духу, поступаясь при этом как природой, так и своим долгом перед обществом. Духовный произвол еще более страшен, чем природная бесчеловечность. Поэтому задача, не в том, чтобы одно подчинить другому, а в том, чтобы сообразить, возможно ли это гармонизировать.

Что и пытается делать культура. Она создает миры, которые являются временными версиями, временными проектами соединения духа с природой.

На социальном этаже культурные механизмы работают быстрее, чем на витальном, но медленнее чем на ментальном. И это логично. Ведь здесь и происходи основая селекция удачных культурных форм. Это вообще – серединный и центральный уровень. Именно здесь, на уровне социальной коммуникации культура показывает, что она, собственно, может сделать такого, чего не могут дух и природа. Она может безличное превращать в личное, а личное превращать в объективное и интерсубъективное.

ЛЕКЦИЯ 5. РИТМЫ КУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКИ

История культурных эпох позволяет нам сделать некоторые системные выводы. Культура Европы и связанных с ней регионов Средиземноморья и Западной Азии дает возможность проследить естественный ритм смены больших цивилизационных периодов. Это гораздо труднее сделать на историческом материале «традиционных» культур, которые как бы прячут историческую динамику, кодируя ее на языке своих «вечных» ценностей. Поэтому мы попытаемся рассмотреть морфологические закономерности смены эпох на материале истории культуры Запада.

Еще древними была замечена цикличность человеческой истории. Некоторые историки XIX века начинают распространять принцип повторяемости типов и на культуру. Действительно, историю культуры можно описать как волновой процесс, который артикулируется на повторяющиеся фазы. Три, как минимум, наблюдаемых цикла достаточно документированы текстами и артефактами, чтобы стать источником некоторых обобщений: античность, средневековье и модернитет. Можно заметить, что их циклы содержат аналогичные по своей культурной форме этапы. Обозначим их привычными, хотя и не абсолютно релевантными, понятиями, позаимствованными в основном у истории искусства, имеющей большой опыт в различении стилевых градаций.

Первый этап – ***архаика***. Хронологически для наших трех эпох это, соответственно, 1) VI – перв. пол. V вв. до н.э.; 2) VII – XI вв.; 3) XVI – XVII вв. Архаической стадии эпохи присущ пафос открытия новых культурных форм. Она выполняет кристаллизацию насыщенного «раствора» своего исторического времени. Поскольку культура – это всегда объективация духа, то мы можем описывать культурные процессы в рамках той или иной эпохи как различные версии воплощения смыслов в данной культурно-исторической ситуации. Объективированные смыслы архаики обычно понимаются своими творцами как плоды героических усилий по преодолению хаоса. Тайна победы в том, что происходит встреча творческой интуиции и того, что было скрыто до поры в самом бытии. Поэтому архаика остро переживает объективность своего культурного космоса, его подлинность, его права на обустройство всех сфер жизни. С этим контрастируют эклектика и релятивизм той старой культурной среды, которая обычно окружает область духовного взрыва и его революционных импульсов. Хорошим индикатором новых идей в европейской культуре всегда была архитектура: по античной ордерной архитектуре и скульптуре, по раннесредневековой романике, по первым образцам классицизма и барокко в XVII веке мы можем судить о пластических формулах новой культуры. Оборотная сторона героической воли архаики – конфликт со средой и отчужденность от стихии «естественной» живой повседневности. Театр Эсхила и Корнеля, монашеское подвижничество и рыцарский кодекс дают нам показательные образцы этой суровой простоты и глубины. Первичная простота найденных идеалов и перспективы их более сложного и экстенсивного воплощения в материал создают то напряженное символическое поле, которое так характерно для архаики. Динамика культурных циклов достаточно хорошо описывается аристотелевскими понятиями формы и материи. Если культурными формами считать структурные, целевые и ценностные решения задач, а материей культуры признать те реалии, которые нуждаются в «переформатировании», то архаика даст нам случай агрессивно-внешнего контакта формы и материи, который силен творческой энергетикой, но слаб из-за неслиянности общей идеи и индивидуального «казуса». Форма властвует над

материей, но не вступает с ней в равноправный диалог, не проникает в глубины ее инаковости. Отсюда ясно, что социальным субъектом такой культуры может быть только элита, которая берет на себя риск и ответственность за утверждаемые идеалы. Архаика догматична, дидактична, императивна, нетерпима к «чужому» и недоверчива к «личному». Она тяготеет к ансамблям, большим социальным конструкциям и стратегическим решениям. Не отягощенная излишним гуманизмом полисная демократия, жесткие сословные структуры раннего средневековья, первые модели абсолютизма хорошо демонстрируют присущий архаике пафос строительства нового мира, легко приносящий в жертву эмпирическую сложность ради раскованной энергии цельных и простых решений.

Второй этап – ***просвещение***. Заимствуя это имя у Просвещения 18 века, мы берем его как наиболее рельефный образец интересующего нас процесса. Хронология просвещения для трех эпох: 1) 2-я пол. V — 1-я пол. IV вв. до н. э.; 2) XI-XII вв.; 3) XVII – XVIII вв. Этот этап компенсирует жесткость архаики своего рода идейным контрапунктом. Он, с одной стороны, распространяет вширь, в большое социальное пространство идеи архаики, но, с другой стороны, вскрывает ее однобокость. Главной мишенью просвещения становится догматизм архаики, а главным лозунгом – относительность всех ценностей. Противовесом объективизму архаики выдвигается гуманизм как утверждение ценности субъекта. Второй этап целесообразно рассматривать вместе с третьим, хронологически почти совпадающим со вторым. Тем не менее это – самостоятельная фаза реакции на просвещение. Можно назвать ее ***контрпросвещением***. Не меняя самой парадигмы просвещения, его оппоненты осуществляют переоценку ценностей. Гуманизм видится им не как триумф субъективности, а как трагедия субъективности. Контрпросвещение обычно содержит в себе и прямолинейно-консервативную версию возвращения к старому и конструктивную версию углубленной переоценки ценностей. Просвещение и контрпросвещение это прежде всего – идеологические конструкты, и поэтому самые наглядные их примеры это разного рода доктрины и их практические модусы. В античности им соответствуют греческая софистика и оппонирующий ей Сократ. Средневековье реализовало эту фазу в противостоянии

Абеляра и Бернара Клервоского. Новое время – в тех умственных движениях XVIII века, названия которых мы и позаимствовали для обозначения фазы.

Четвертый этап – «***классика***». Сам термин, избранный для его номинации, говорит о том, что задача этапа – предельное выражение смыслов эпохи. Если продолжить аналогию с волновыми процессами, то классика будет гребнем волны. Функция классики – примирение первичных ценностей архаики с ее критиками. Так, афинская культура V – IV вв. до н.э. создает оптимальные формы для осмысления встроенности человека в космос; средневековье XIII века обретает умение гармонизировать и выражать в культуре связь земного и божественного; новоевропейская цивилизация во втор. пол. XVIII – нач. XIX в. находит баланс субъективного творчества человека и объективных мировых законов. Классика каждой эпохи подтверждает мысль Канта о том, что вопрос всех вопросов звучит так: «Что такое человек?». Самоинтерпретация человека является сквозным сюжетом и нервом всей истории культуры. Фазы классики суть моменты появления итоговых формул каждой эпохи. В отличие от инструментально простых решений архаики, классика, за своей простотой скрывает сложные решения, синтетическое соединение противоположностей, которое стремится сохранить элементы, интегрированные синтезом. К. Леонтьев удачно назвал такое состояние культуры «цветущей сложностью». Выше мы использовали категориальную пару «субъективное – объективное» для описания фазовых особенностей. О классике можно сказать, что она, не жертвуя признанием творческих прав личности, обнаруживает возможность и необходимость творения объективных миров, открывает объективность субъективности. Это хорошо видно по трем великим революциям 2-й пол. XVIII века, в ходе которых появились вершинные достижения духа в рамках парадигмы Нового времени. Английская промышленная революция реализует потенциалы индустриального производства и свободного рынка. Французская политическая революция закладывает основы правового гражданского общества. Немецкая духовная революция, осуществленная в первую очередь в литературе, философии и музыке, открывает миросозидающие способности разума и воображения. Общей формулой для всех трех революций может быть понимание

человека как суверенного индивидуума, создающего свой мир инструментами творческой воли. Как и все фазы культурной эпохи, классика несет в себе механизмы самоуничтожения. Слабость классики – в ее сложности и хрупкости. Осуществить ее идеалы может уже не просто элита, как в стадии архаики, но – сообщество гениев. (Не случайно понятие «гений» было изобретено именно зрелым XVIII веком.) Не трудно заметить, как в ходе трех революций быстро минуется высшая точка баланса всех противоречий, и начинается стадия упрощения. Жесткие формы раннего капитализма в Британии, якобинцы и Наполеон во Франции, поздний романтизм в Германии, – вот рубежи, после которых классика перестает быть формообразующей силой культуры.

Пятый этап – «***постклассика***». В его основе – эксплуатация достижений классики, которая постепенно приводит к некоторому вырождению и понижению заданного классикой уровня. Этот этап неодинаково ярко выражен в разных эпохах. В средневековье он почти неуловим, в античности дан в «стертых» формах, но рельефно присутствует в модернитете. (Естественно, надо учитывать, что наша историческая «оптика» порождает неизбежные аберрации из-за временных дистанций.) Поэтому и хронология постклассики для трех эпох более «размыта»: 1) IV — III вв. до н. э.; 2) XIV – XV вв.; 3) XIX в., первые две трети. Именно в этот период ослабевает то переживание трансцендентного, которое составляет нерв всякой большой культуры, и происходит переориентация на посюстороннее и фактуальное. (Чему способствует относительный цивилизационный комфорт, достигнутый благодаря усилиям предыдущих периодов.) Позитивизм как культурная установка XIX века хорошо иллюстрирует дух этого этапа и находит соответствия в раннем эллинизме и в раннем гуманизме Возрождения. Идеал человека трансформируется в этом же направлении: от «героического» к «естественному». Для постклассики характерно расслоение типов сознания и жанров творчества на характерно очерченные, но и – тем самым – более плоские. Так, романтизм и реализм XIX века можно прочесть как продукты распада шедевров эпохи классики, но в то же время они выявляют те потенции, которые в классике находились в «связанном» виде. Недостаток синтетизма компенсируется

эклектизмом. Недостаток глубины – тяготением к эпическому размаху и монументализму. Естественные науки вытесняют метафизику. Психологизм (а в Новое время и историзм) становится ключом не только к пониманию человека, но и – всей картины мира. Классика каждой эпохи понимает культуру как трагическую битву духа и природы, но – парадоксальным образом – сохраняет оптимизм. Постклассика видит в культуре скорее драму, чем трагедию, но это видение окрашено пессимизмом, который, в полемике с позитивистской бодростью и прагматичностью, одерживает победу за победой.

Шестой этап – «***модернизм***». Его хронология (с оговорками, о которых – ниже) примерно такова: 1) III в. до н.э. – I в. н.э.; 2) XVI вв.; 3) XIX в., последняя треть. Реакцией на позитивистское принижение «идеальной» составляющей культуры, на бескрылый эмпиризм и натуралистическое понимание человека является импульс к возвращению культуре статуса высокой игры с символами трансцендентного. Термин «модернизм», исторически связанный с самосознанием нового творческого настроения в последней трети XIX в., подходит, пожалуй, и для номинации своих аналогов в других эпохах, поскольку в нем звучит семантика обновления смысла тех открытий, которые принадлежат эпохе. Однако стадия модернизма уже не обладает той конструктивной мощью, которая была у архаики и классики, и не претендует на мобилизацию всей культуры вокруг своих программ. Носителем парадигмы модернизма является творчески одаренная субъективность, сквозь призму которой преломяются объективные ценности классики. Модернизм акцентирует способность культуры создавать партикулярные миры, в которых идеалы духа даны скорее в измерении художественного переживания и психологического утончения, чем в бытии – будь то сверхэмпирическая реальность или фактуальный мир. От модернизма неотъемлем культ артистизма и мастерства, которым замещается классический пафос отвечающего за себя и мир деятеля. Ностальгия по классической цельности приводит модернизм к парадоксальному соседству несовместимых культурных программ. Так, «александрийская» усложненность и изощренность сосуществуют с нарочитым простодушием и тягой к «истокам»; пророческая патетика – с легкомысленным жизнелюбием; камерность,

эмоциональная интимность – с брутальной жаждой действия и т.п. Эллинистическая античность, увядающая сложность XVI века, «декаданс» XIX века дают нам изобилие наглядных примеров модернистской парадигмы: это качественное многообразие связано с тем, что данная стадия стремится воплотить и высказать то, что подразумевалось и хранилось ранее как невидимый источник творческой энергии. Убывание уверенности в своих устоях, ослабевшая интенсивность культурной воли как бы компенсируется экстенсивностью эмоциональных реакций и способов самовыражения.

Заключительный этап эпохального цикла – «***авангард***». Его хронология (и даже сам термин) могут вызвать немало вопросов. Этот этап не так ярко выражен в исторической смене стадий. Тем не менее мы можем заметим закономерное появление культурных форм, радикально порывающих с традицией своей эпохи. Если за канон мы примем авангард первой трети XX века, то его аналогами будут: 1) I – III в. н.э.; 2) XIV – XVI вв. Первым авангардом можно считать раннехристианские формы культуры (или – контркультуры), категорично отбросившие антропоморфную пластику, героический гуманизм и космизм классической античности. К третьему веку радикализм христианского авангарда смягчается и вырабатываются компромиссные формы. Второй авангард рождается в столкновении новорожденного средневекового индивидуализма и традиционных моделей. Такие явления, как крайний номинализм, перспективные иллюзии в живописи, ранний гуманизм, первые программы религиозной реформации содержат в себе радикальный вызов универсализму и символизму средневековой классики. К середине XV в. авангард находит формулы компромисса и становится составной частью широкого потока Ренессанса. Авангард – это восстание против вековых стереотипов дряхлеющей культуры, решительно выдвигающее альтернативные решения старых задач или формулирующее принципиально иные задачи. Зачастую альтернативой оказываются рецессивные или репрессированные формы, которые казались уже изжитыми заблуждениями Однако, авангард как часть своей эпохи не выдвигает ничего конструктивно нового; он служит лишь одним из катализаторов будущего морфогенеза. Культурная энергия авангарда, это энергия разрушения или

инверсии, когда эффект новизны достигается отрицанием или выворачиванием наизнанку привычных норм. (Это, разумеется, не мешает ему быть творчеством со всеми соответствующими правами и обязанностями.) Еще одна особенность авангарда – сближение с ранней архаикой своей же эпохи. Этот парадоксальный процесс, «закольцовывающий» эпоху, обусловлен пограничным характером обеих стадий: они имеют дело с инокультурной средой (прошлого в одном случае, будущего – в другом) и поэтому как бы испытывают на прочность и эффективность установки своей эпохи.

Выделенные семь ступеней эволюции культурной эпохи имеют свои темпоральные особенности, которые – в силу их повторяемости – можно признать неслучайными. Прежде всего надо учитывать, что исторический процесс это континуум, и наше выделение дискретных моментов всегда будет привнесением той структуры, которой не было в самом предмете. Наиболее очевидным это становится при попытке провести границы того или иного периода. Например, определяя культурно-исторические границы средневековья и вникая в микропроцессы, мы можем первую его половину «прочесть» как плавное завершение античности, а вторую, как постепенное рождение Нового времени. Однако, эта аберрация исчезает, когда мы возвращаемся к «общему плану» и опять начинаем видеть средневековье как эпоху в своей неповторимости. В этом смысле непереходных эпох нет: всякая – репрезентирует в себе свое прошлое и свое будущее. Поэтому правильнее представлять себе последовательность периодов не как соединение вагонов поезда (когда отдельные элементы стыкуются в точно определенной буферной зоне), а как соединение звеньев цепи (когда звенья соединяются, включаясь друг в друга). Кроме того, культурная эволюция (также, как и органическая эволюция) сама по себе не уничтожает единожды созданное, но находит ему место «рядом» с исторически актуальным. Все семь ступеней нашей классификации, пережив момент актуализации, продолжают существовать как своего рода опция, уже не как «время», а как возможное «пространство» для выбора культурного субъекта. В истории культуры ничего не исчезает, все живет в своем измерении: можно в этом смысле сказать, что есть разные степени и «градусы»

исторического. Образно говоря, у древа культуры вертикаль роста и наличие в каждый момент вершины (актуально исторического) не отменяет жизни нижних уровней кроны, которые тоже меняются на свой лад и также нужны вершине, как и она им. Такая система позволяет культуре сохранять прошлое как свой постоянный ресурс, возвращаться к нему или вести с ним диалог. Однако, для историка здесь налицо немалая проблема: необходимо научиться отличать актуально историческое от фактического. Скажем, схоластика XIII века или натурфилософия XV века перестали быть исторически адекватной формой знания о мире вместе с приходом экспериментально-математического естествознания XVII века. Но они продолжают существовать как в своих исходных формах (например, «вторая схоластика» XVII века), так и в трансформированном или скрытом виде (например, натурфилософия XVIII в. или оккультно-романтическая беллетристика XIX в.), при этом выполняя набор весьма важных культурных функций (оппозиция, диалог, альтернатива и т.п.).

Далее – функциональные задачи каждой культурной стадии обусловливают ее «продолжительность жизни» и способ ее сосуществования с другими звеньями исторической цепи. Архаика (во всех трех наблюдаемых эпохах) имеет сравнительно четкие временные и структурные границы: в силу своей агрессивности и пассионарности она заметно отделяется от «чужого»; для решения же своей главной задачи – выработки культурного канона – она нуждается в достаточном времени и поэтому длится около 200 лет.

Просвещение и контр-просвещение – более концентрированная и менее длительная фаза. Возможно, это обусловлено сравнительно узкой социальной базой: задачи трансляции идеалов и образцов в большое социальное пространство (равно как и испытание их критикой) может осуществить только настоящая элита, век которой всегда короток.

Период классики – самый короткий в контексте эпохи. В наблюдаемых нами трех эпохах он не превысил времени трех поколений. И это нетрудно понять: ведь классический синтез осуществляется только за счет усилий немногочисленных гениев, интуиции которых нельзя гарантированно повторить и передать. Для классики также характерны ее резкие границы между соседними периодами. Это

заметно по очевидному непониманию таинства классики, теми, кто находится на исторической шкале «до» и «после» (при сохранении, как правило, должного пиетета). И еще одна особенность классики – ее неспособность длиться параллельно со сменившими ее фазами: она исчезает раз и навсегда. Правда, это компенсируется постоянной реинтерпретацией классики, что само по себе является одним из важнейших механизмов культуры.

Контуры периода постклассики более размыты; в своем самосознании она выступает обычно как период рационального использования достижений эпохи и смягчения культурных конфликтов, хотя на деле мы видим, что для этой стадии характерно расслоение элементов, интегрированных классикой. Во всех трех случаях эта фаза совпадает с появлением относительно благополучного «среднего класса», который вырабатывает консумативное отношение к духовному капиталу и формирует спрос на массовую культуру.

Стадия модернизма является самой длительной в своем цикле. Это связано, по видимому, с тем, что она, осуществив критику «позитивизма» предшествующего периода и психологизировав идеалы эпохи, окончательно адаптирует накопленные достижения к тем требованиям, которые предъявляет культуре сформировавшаяся социальность. Плюрализм и толерантность, присущие стадии модернизма, позволяют использовать в символических играх культуры весь наработанный тезаурус. Единственная слабость этой гибкой и жизнеспособной стадии – ее замкнутость в своей эпохе. Стремление вырваться из замкнутого культурного космоса, прорваться к Иному рождает авангард.

Истинный авангард недолговечен. Являя собой логически последнюю ступень цикла, исторически он быстро исчерпывается и опять включается – на тех или иных правах – в модернизм. Так христианская контркультура вступает в компромиссный союз с эллинистическим миром, радикальный гуманизм позднего средневековья вливается в ренессансный пантеизм, авангард 20 века – в современную коммерческую цивилизацию. Этот комплекс уже начинает продуцировать эклектическую смесь элементов, некогда входивших в органический синтез, которая и станет в свою очередь питательной средой для рождения новой эпохи.

Смена стадий может быть описана в терминах основной проблемы культуры, как сюжет, повествующий об истории примирения человека и окружающей его среды: фаза архаика начинается с того, что человек, утративший свой мир в результате кризиса предыдущей эпохи, получает ориентиры для строительства нового мира. Заканчивается она тем, что создает прочный каркас для своего строения. Классика вырабатывает оптимальные формы слияния человека и мира, понимаемые как взаимопроникновение и тождество микро- и макрокосма. При этом классика не жертвует ни тем, ни другим, и не закрывает глаза на неизбывную трагичность столкновения человека и мира. Модернизм выбирает путь компромисса: его плодом являются очеловеченный мир и обмирщенный человек. Авангард отказывается от гуманизма и делает выбор в пользу мира, пытась пробиться сквозь корку оцепеневшей старой культуры к Иному, к подлинной реальности: его плод – бесчеловечный мир. Таким образом, критерием исполненности каждого периода является своя особая мера и формула связи человека и мира (из чего вытекает и интерпретация этих первоначал, свойственная формату каждой стадии). Стоит отметить, что одним из подтверждений неслучайности описанной здесь стадиальной серии может служить то, что во многих случаях ее шкала достаточно эффективно налагается (при должном масштабировании) и на региональные культуры, и на «маленькие» культурные периоды, имеющие характер законченного процесса. Такой артикуляции, например, поддается итальянское Возрождения или русский Серебряный век. Эта своего рода фрактальность культурной динамики говорит об информационной целесообразности смены и связи фаз: набор решений не распадается на единичные случаи, а связывается в систему со структурными и темпоральными отношениями и – главное – с памятью о целом и его частях во всех их трансмутациях.

Мы говорили о возможности артикулировать последовательность стадий эпохи. Но сами эпохи также связываются в цепь событий с наблюдаемыми закономерностями. Как давно было замечено историками и философами, каждую эпоху сменяет ее противоположность. Понимать ли эту смену как своего рода маятник или как поступательное движение, само чередование отрицающих друг

друга эпох достаточно очевидно и резонно: ведь лучшим импульсом для исторического движения всегда будет исправление прошлых ошибок. Обычно чередующиеся эпохи обозначаются парой антонимов (например, Конт разделял «критические» и «органические» эпохи). Здесь мы воспользуемся терминологией Вяч. Иванова и Флоренского, которые говорят о «ночных» и «дневных» эпохах. «Ночные» эпохи это – время культур, тяготеющих к стабильному пребыванию в рамках традиционных форм солидарности. Их установки: община, аграрность, экологический баланс, религия, миф, иерархия… Для «дневных» эпох характерно стремление к динамичной и конкурентной реализации личных и групповых проектов. Ключевые установки таких эпох: индивидуум, индустриальность, борьба с природой, наука, рациональность, эгалитарность… Также как день и ночь не хуже и не лучше друг друга (они суть части естественного жизненного цикла), так и два типа эпох взаимно компенсируют свои доминанты и выполняют такие функции, которые трудно совместить в одном историческом времени: функции самосохранения и самоизменения.

Может возникнуть небезосновательный вопрос, зачем нужно знание об этих сложных и далеко не очевидных ритмах культурной динамики. Во-первых, как и всякая неслучайная повторяемость, эта ритмика позволяет нам выводить исторические закономерности культуры. Во-вторых, мы получаем благодаря ей подтверждение телеологического характера культуры. Другими словами, мы убеждаемся в том, что культура не является функционально-причинным следствием неизменной природы человечества; она обнаруживает направленность на цель, достижение которой требует сложной исторической динамики. Образно говоря, как смена времен года подсказывает нам наличие движения Земли вокруг Солнца (вместе с системой других движений, ориентаций и колебаний), так и циклическая смена эпох и стадий наводит нас на представление о культуре как системной цепи попыток реализовать внеположные культуре смыслы. Во-третьих, мы видим, что стадиальная повторяемость не приводит к тотальной детерминации культуры: именно в силу ее проявления индивидуальный или собирательный субъект культуры может утвердить свою позицию – будь то желание «плыть по течению»,

альтернатива или протест. Вопреки Шпенглеру, культура не является запрограммированной неизбежностью – в том числе и благодаря своей морфологической матрице.

ЛИТЕРАТУРА

Внутри каждого раздела литература размещена в алфавитном порядке. Разделение на основную и дополнительную литературу и оптимальную последовательность чтения рекомендуется устанавливать преподавателю. Если нет специальных указаний, можно пользоваться другими изданиями рекомендуемого текста.

Классики культурологии

Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

Аверинцев С.С. София – Логос. Киев, 1999.

Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Баткин Л. М. Европейский человек наедине с собой. Очерки о культурно-исторических основаниях и пределах личного самосознания. М., 2000.

Баткин Л. М. Неуютность культуры. Два способа изучать культуру / Л. М. Баткин. Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре. М., 1994.

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.

Бенедикт Р. Модели культуры. М., 1995.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М., 1996.

Бердяев Н. А. Смысл творчества. Предсмертные мысли Фауста. Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Новое средневековье / Н. А. Бердяев. Смысл творчества. Харьков, М., 2002.

Библер В. Г. От наукоучения к логике культуры. М., 1991.

Библер В. Г. На гранях логики культуры. М., 1991.

Бродель Ф. Грамматика цивилизаций. М., 2008.

Булгаков С. Н. Догматическое обоснование культуры / С. Н. Булгаков. Соч. в 2-х томах. Т. 2. Избранные статьи. М., 1993.

Буркхардт Я. Размышления о всемирной истории. М., 2004.

Вебер М. Избранные произведения. М., 1990.

Вебер М. Избранное. Образ общества. М., 1994.

Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. М., 2006.

Вико Дж. Основания Новой науки об общей природе наций. М., Киев, 1994.
Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1988.
Гаспаров М. Л. Избранные труды. Тт. 1—2. М., 1997.
Гвардини Р. Конец нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. То же / Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М.-СПб., 2000.
Гегель Г. В. Ф. Философия духа / Г. В. Ф. Гегель. Энциклопедия философских наук. Т. 3. М., 1977.
Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977.
Буркхардт Я. Размышления о всемирной истории. М., 2004.
Гумбольдт В. ф. Язык и философия культуры. М., 1985.
Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М., 1991.
Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе / В. Дильтей. Собр. соч.: В 6-ти томах. Т. 3. М., 2004.
Зиммель Г. Избранное. Том 1. Философия культуры. М., 1996.
Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1998. Т. III. М., 2004. Т. IV. М., 2007.
Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М., 1994.
Иванов Вяч. И., Гершензон М. О. Переписка из двух углов. М., 2006.
Кант И. Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане // И. Кант. Сочинения на немецком и русском языках. Т. 1. М., 1994.
Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. Сочинения на немецком и русском языках. Т. 4. М., 2001.
Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер. Избранное. Опыт о человеке. М., 1998.
Кассирер Э. Философия символических форм. Тт. 1—3. М.-СПб., 2002.
Кнабе Г. С. Древо познания и древо жизни. М., 2006.
Кондорсэ Ж. А. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума. М., 1936.
Крёбер А. Л. Избранное: Природа культуры. М., 2004.
Крёбер А., Клакхон С. Культура. Критический анализ концепций и дефиниций. М., 1992.
Леви-Строс К. Структурная антропология. М., 1983.
Леви-Строс К. Первобытное мышление. М., 1994.
Леонтьев К. Византизм и Славянство / К. Леонтьев. Избранное. М., 1993.
Лихачев Д. С. Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985.
Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 2001.
Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000.
Малиновский Б. Научная теория культуры. М., 1999.
Манхейм К. Избранное: Социология культуры. СПб., 2000.
Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1986
Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. В 3-х томах. Т. 1. М., 1993. Сс. 31—65.

Михайлов А. В. Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М., 1997.

Ортега-и-Гассет X. Дегуманизация искусства / X. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Петров М. К. Язык, знак, культура. М., 1991.

Пятигорский А.М. Избранные труды. М., 1996.

Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М., 2002.

Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М., 1998.

Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991.

Сорокин П. А. Социальная и культурная динамика. М ., 2006.

Струве П. Б., Франк С. Л. Очерки философии культуры / П. Б. Струве. Избранные соч. М., 1999.

Тиллих П. Теология культуры / П. Тиллих. Избранное: Теология культуры. М., 1995.

Тойнби А. Дж. Цивилизация перед судом истории / А. Дж. Тойнби. Цивилизация перед судом истории. М.-СПб., 1995.

Уайт Л. Избранное: Наука о культуре. М., 2004.

Уайт Л. Избранное: Эволюция культуры. М., 2004.

Успенский Б. А. Избранные труды: В 3-х томах. М., 1996—1997.

Флоренский П. А. Культурно-историческое место и предпосылки христианского миропонимания / П. А. Флоренский. Соч. в 4-х томах. Т. 3(2). Сс. 386—488.

Флоровский Г., прот. Вера и культура. СПб., 2002.

Франк С. Л. Религия и культура. Культура и религия / С. Л. Франк. Русское мировоззрение. 1996.

Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992.

Фрейденберг О. Я. Миф и литература древности. М., 1978.

Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

Хайдеггер М. Время и Бытие: Статьи и выступления. СПб., 2007.

Хейзинга Й. Homo Ludens / Й. Хейзинга. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М., 1997.

Швейцер А. Культура и этика / А. Швейцер. Благоговение перед жизнью. М., 1992.

Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966.

Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. О наивной и сентиментальной поэзии / Ф. Шиллер Ф. Собр. соч. в 7-ми томах. Т. 6. М., 1957.

Шпенглер О. Закат Европы. Т. I. М., 1993; Т. 2. М., 1998.

Шпет Г. Г. История как проблема логики. М., 2002.

Шюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом. М., 2004.

Элиас Н. О процессе цивилизации. Тт. 1—2. М.-СПб., 2001.

Элиот Т. С. Три значения понятия «культура» / Т. С. Элиот. Избранное. М., 2002.

Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.

Ясперс К. Истоки истории и ее цель / К. Ясперс. Смысл и назначение истории. М., 1991.

Культурология как наука

Аверинцев С. С. «Морфология культуры» Освальда Шпенглера // Вопросы литературы. 1968. № 1. То же // Новые идеи в философии. Вып. 6. М., 1991.

Автономова Н.С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. М., 2009.

Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках. М., 1977.

Антология исследований культуры. СПб., 1997.

Арутюнов С.А., Рыжакова С.И. Культурная антропология. М., 2003.

Ахутин А. В. К диалогике культуры / А. В. Ахутин. Поворотные времена. СПб., 2005.

Берлин И. Джамбатиста Вико и история культуры / И. Берлин. Философия свободы. Европа. М., 2001.

Визгин В. П. На пути к другому: От школы подозрения к философии доверия. М., 2004.

Гайденко П. П. Философская герменевтика. От Фр. Шлейермахера к Г. Гадамеру / П. П. Гайденко. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. М., 1997.

Гуревич А. Я. Исторический синтез и школа «Анналов». М., 1993.

Доброхотов А. Л. Телеология Канта как учение о культуре / Иммануил Кант: наследие и проект. М., 2007.

Ерасов Б. С. Социальная культурология. Чч. 1—2. М., 1994.

Ионин Л. Г. Социология культуры: Путь в новое тысячелетие. М., 2000.

Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Чч. 1—2. СПб., 2002.

Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996.

Кантор К. М. История против прогресса. Опыт культурно-исторической генетики. М., 1992.

Киссель М. А. Джамбаттиста Вико. М., 1980.

Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. М., 1993. с. 17-170.

Миронов В. В. Философия и метаморфозы культуры. М., 2005.

Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973.

Пелипенко А.А., Яковенко Г.Г. Культура как система. М., 1998.

Пигалев А.И. Культура как целостность. Волгоград, 2001.

Тавризян Г. М. О. Шпенглер. Й. Хейзинга: две концепции кризиса культуры. М., 1989.

Флиер А. Я. Культурология для культурологов. М., 2002.

Шохин В. К. Философия ценностей и ранняя аксиологическая мысль. М., 2006.

История культурологии: общие очерки

Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры (Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX веков). М., 2001.

Гальцева Р. А. Западноевропейская культурология между мифом и игрой / Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991.

Григорьева Н. Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920—1940-х гг. (Россия, Германия, Франция). СПб., 2008.

Губман Б.Л. Современная философия культуры. М., 2005.

Дианова В.М. Культурология: основные концепции. СПб., 2005.

Дудник С.И., Солонин Ю.Н. Парадигмы исторического мышления XX века. Очерки по современной философии культуры. СПб., 2001.

Иконникова С.Н. Очерки по истории культурологии. СПб., 1998.

Ионов И.Н., Хачатурян В. М. Теория цивилизаций от античности до конца XIX-го века. СПб., 2002.

История культурологии. М., 2006.

Каган М.С. Философия культуры. СПб., 1996.

Межуев В.М. Идея культуры. Очерки по философии культуры. М., 2006.

Минц С.С. Рождение культурологии. СПб., 1999.

Неретина С., Огурцов А. Время культуры. СПб., 2000.

Ровный Б.И. Введение в культурную историю. Челябинск. 2005.

Трофимова Р.П. История русской культурологии. М., 2003.

Философия культуры. Становление и развитие. СПб., 1998.

Шендрик А.И. Теория культуры. М., 2002.

Введение в историю цивилизаций

Бэшем А. Цивилизация Древней Индии. Екатеринбург, 2007.

Гийу А. Византийская цивилизация. Екатеринбург, 2005.

Грималь П. Цивилизация Древнего Рима. Екатеринбург; М., 2008.

Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения. Екатеринбург, 2006.

Елисеефф В., Елисеефф Д. Цивилизация классического Китая. Екатеринбург, 2007.

Елисеефф В., Елисеефф Д. Японская цивилизация. Екатеринбург, 2008.

Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. Екатеринбург, 2005.

Мансуэлли Г. Цивилизации древней Европы. Екатеринбург, 2007.

Сурдель Д., Сурдель Ж. Цивилизация классического ислама. Екатеринбург, 2006.

Шаму Ф. Цивилизация Древней Греции. Екатеринбург; М., 2009.

Шаму Ф. Эллинистическая цивилизация. Екатеринбург; М., 2008.
Шоню П. Цивилизация классической Европы. Екатеринбург, 2005.
Шоню П. Цивилизация Просвещения. Екатеринбург, 2005.

Энциклопедии и словари

Власов В.Г. Стили в искусстве. СПб., 1995.
Индийская философия: Энциклопедия. М., 2009.
Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991.
Католическая энциклопедия. Т. 1 – 3. М., 2002 – 2007.
Краткая литературная энциклопедия. Тт. 1 – 9. М., 1962 – 1978.
Культура Возрождения. Энциклопедия. В 2-х томах. Т. 1. М., 2007.
Культурология: люди и идеи. М., 2006.
Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. М., 2007.
Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М., 2003.
Мифы народов мира. Т. 1-2. М., 1980, 1982.
Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 1 – 6, М., 1971 – 1983.
Новая философская энциклопедия. В четырех тт. М., 2000 – 2001.
Религиоведение. Энциклопедический словарь. М., 2006.
Словарь средневековой культуры. М., 2003.
Теоретическая культурология. М.; Екатеринбург, 2005.
Христианство. Энциклопедический словарь. Тт. 1-3. М., 1993-95.
Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М., 2009.
Этика: Энциклопедический словарь. М., 2001.

Список тем для письменных работ и устного собеседования

1. Классификация наук о культуре.
2. Предыстория культурологической мысли в Античности.
3. Предыстория культурологической мысли в Средние века.
4. Предыстория культурологической мысли в эпоху Возрождения.
5. Предыстория культурологической мысли в XVII в.
6. Учение Вико о культуре.
7. Культурологические идеи французского Просвещения.
8. Культурологические идеи английского Просвещения.
9. Культурологические идеи немецкого Просвещения.
10. Учение Канта о культуре.
11. Культурологические идеи немецкой трансцендентальной философии.

12. Культурологические идеи немецкого романтизма.
13. Культурологические идеи позитивизма XIX в.
14. Культурологические идеи философии жизни XIX в.
15. Культурологические идеи в гуманитарных науках XIX в.
16. Философия культуры неокантианства.
17. Культурология Зиммеля.
18. Культурологические идеи Бергсона.
19. Морфология культуры Шпенглера.
20. Философия культуры Ортеги-и-Гасета.
21. Культурологические идеи социальных и гуманитарных наук XX в.: социология, история, искусствоведение, литературоведение, психоанализ.
22. Философия культуры Кассирера.
23. Философия культуры экзистенциализма.
24. Культурологические идеи герменевтики.
25. Культурологические идеи философской антропологии.
26. Культурологические идеи религиозной философии XX в.
27. Структурализм, семиотика культуры и постструктурализм.
28. Науки о культуре в России XIX—XX вв.
29. Определение культуры и его обоснование. Проблемы, связанные с определением культуры.
30. Артефакт как элемент культуры и его структура.
31. Сравнимость артефактов как культурологическая проблема.
32. Механизмы культуры: объективация, отчуждение, интерпретация, трансляция, интеграция.
33. Основные сферы культуры как система.
34. Витальная культура и ее элементы.
35. Социальная культура и ее элементы.
36. Духовная культура и ее элементы.

Словарь культурологических терминов

(звездочкой помечены термины, используемые авторами в контексте данной работы)

Авуары (культурные) *— духовные активы культуры, обеспечивающие смысл и ценность знаковыхвыраженийя артефакта.

Аккультурация — изменения материальной и духовной культуры, происходящие в результате непосредственного контакта различных культур.

Аксиология — учение о ценностях.

Актор* — субъект культурного творчества. «Отправитель» культурно-значимого сообщения.

Акцептор* — субъект, воспринимающий продукт культуры. «Адресат» культурно-значимого сообщения.

Артефакт — в культурологии —любой целесообразный искусственный объект (вещественный или символический). В ряде случаев целесообразно различать артефакт как единичный предмет и воплощенную в нем культурную форму.

Архетип — прообраз. В «глубинном психоанализе» Юнга — формообразующий элемент коллективного бессознательного, воплощающийся при определенных условиях в индивидуальном воображении или в культурном творчестве.

Генотекст/фенотекст — в постструктурализме (Кристева) это долингвистический процесс формирования континуума значений (генотекст) и структуры, в которых выявляется содержание генотекста, получив культурное оформление (фенотекст).

Герменевтика — наука о принципах понимания и истолкования. В философии и культурологии — обобщенная теория трансляции смыслов в актах общения, толкования и культурной памяти.

Гештальт* — в философии и культурологии (но не в психологии) — образ различной степени развернутости (от представления до повествования), передающий фиксированный смысл, несводимый к понятийному содержанию. В гётеанской традиции — образная репрезентация прафеномена.

Дискурс — в постструктуралистской философии и культурологии — правила построения речевой коммуникации, заданные стилевой или социальной функцией. Для анализа культуры важны как явные, так и неявные дискурсивные «прописи», по которым оформляется та или иная тема.

Диспарация*—обособление культурной формы от ее артефакта. Диспаратные формы могут быть общими у разных по своей внешней форме типов культурных явлений.

Доминанта* — преобладающая культурная форма. Доминантные формы, в отличие от рецессивных, являются активными и предпочитаемыми способами культурного творчества.

Идентичность — отождествление себя с тем или иным классификационным типом (нация, культура, социальная группа, роль, пол, возраст и т. п.). Может осуществляться в неосознанных формах.

Изоморфемы* – сопоставимые морфемы, принадлежащие разным культурным рядам, но коррелирующие в отношении культурной формы. Например, роман и симфония изоморфны как жанровое решение, найденное 18-19 вв.

Инкультурация — усвоение индивидом (реже — группой) норм и моделей определенной культуры. Синоним — культурализация. Иногда частным случаем инкультурации считают социализацию.

Интернализм — признание определяющей силой развития той или иной области культуры ее собственных внутренних содержательных и формальных факторов. Противоположная позиция — экстернализм.

Термины возникли в 30-х годах XX в. в ходе методологических споров в истории и философии науки.

Интертекстуальность — способность текста выражать собой реакцию на другие — предшествующие и синхронные — тексты. Термин введен в оборот постструктурализмом (Кристева, Барт). Интертекстуальность может быть сознательным указанием источников, влияний или оппонентов. Но в первую очередь это бессознательные «цитаты». Постструктурализм утверждает, что каждый текст является интертекстом.

Конфигурация — характеристика культуры с точки зрения своеобразной или уникальной композиции ее элементов, которые могут быть общими с другими культурами. При относительной гибкости и вариативности конфигурация сохраняет свои основные параметры, что позволяет сделать ее основой для описания специфики данной культуры. Категория введена А. Л. Крёбером.

Креатура* – артефакт в аспекте его порожденности субъектом культуры.

Культуралистика* — совокупность наук о культуре и тематических разделов о культуре в разных науках.

Ментальность (менталитет) — умственный и психологический склад, присущий индивидууму, группе или культуре на протяжении значимого исторического времени.

Модернитет* — Новое время. Термин в данном смысле малоупотребим в нашей литературе, но термин «Модерн», также употребляемый как синоним Нового времени, кажется нам менее удобным, так как его легко перепутать с принятым в русской традиции обозначением стиля Ар Нуво.

Морфология культуры — раздел культурологии, изучающий культурные формы, структуры и закономерности их изменчивости.

Морфогенез — раздел культурологии, изучающий происхождение и становление культурных форм, а также складывание их в устойчивые системы.

Нарратив — повествование, строящееся по определенным правилам речевого или художественного сообщения. В эти правила входит, в частности, система субъектов и уровней повествования, различные отношения к адресату и предмету сообщения, особый тип повествовательного времени и т. п. Одна из операциональных категорий постструктурализма. Существует нарратология как литературоведческая дисциплина.

Осевое время — период мировой истории с 800 по 200 гг. до н. э., когда были заложены основы и цели цивилизационного развития и постулированы такие принципиально новые ценности, как личность и история. Концепт создан Ясперсом.

Парадигма — базовая концептуальная модель постановки проблем и методов их решения, доминирующая в течение некоторого исторического периода. Понятие введено в науковедение Т. Куном. С его точки зрения

смена парадигм происходит в ходе научных революций, что не позволяет считать развитие науки эволюционной преемственностью.

Программа* — культурная форма в аспекте последовательного осуществления ее возможностей и целей.

Рецессия — см. Доминанта.

Семиотика — наука о свойствах знаков и знаковых систем в культуре и ее отдельных сферах. Изучает также способы передачи информации в человеческом обществе и мире животных.

Символ — знак, который связан с обозначаемой им предметностью так, что смысл знака и его предмет представлены только самим знаком и раскрываются лишь через его интерпретацию; причем правила интерпретации исключают как однозначную «расшифровку» знака (поскольку у предмета нет другого способа данности, с которым можно было бы соотнести смысл знака), так и произвольное толкование (поскольку знак соотнесен именно с этим, а не с другим предметом). Также: 1) синоним понятия «знак» (например, в лингвистике, информатике, логике, математике); 2) аллегорический знак.

Синдром* — в культурологии обозначает иногда соединение признаков или характеристик, повторяющееся в исторически конкретных случаях, не поддающихся логической генерализации.

Синтаксис культуры*— раздел культурологии, изучающий способы соединения культурных форм в системы (синтагмы), способные стать источником стилей и парадигм.

Социализация — см. Инкультурация.

Субкультура — самостоятельное целостное образование внутри доминирующей культуры (например, конфессиональная, молодежная субкультуры). Зачастую субкультура конфликтует с доминантой или оппонирует ей.

Текст* — любой артефакт как связная система знаков, несущая потенциальное сообщение. Текст может включаться как часть в смысловое целое (контекст) и использоваться (модифицироваться) коммуникативной практикой (дискурсом).

Фенотекст — см. Генотекст.

Форма культурная (морфема) — способ, которым артефакт выражает свое внеутилитарное символическое «сообщение». Например, один и тот же сюжет в искусстве, выполненный в разных стилевых манерах, имеет разные культурные формы.

Экстернализм — см. Интернализм.

Энтелехия — неологизм Аристотеля, означающий целеобладание и воплощении цели в индивидуально очерченной предметности. Обе основные интерпретации энтелехии — как обладание завершенностью и как содержание в себе цели — предполагают внутреннюю работу цели (процесс), приводящую к исполнению и воплощению (результат). Так, по Аристотелю, душа есть энтелехия тела. В оккультно-пантеистической натурфилософии Ренессанса энтелехия — обозначение внутренней жизненной силы. Понятие

используется Лейбницем в «Монадологии», Гёте — в его натурфилософских размышлениях, Гуссерлем — в «Кризисе европейских наук». Как культурологический концепт энтелехия работает в культурологии Г. С. Кнабе.

Этаблирование – превращение культурного феномена в институт.